

**Univerzita Karlova v Praze**

Filozofická fakulta

Ústav románských studií

Románské literatury – Moderní italská literatura

Helena Lergetporer

**Násilí v italské narativní próze 90. let 20. století**

**Violence in the Italian Narrative Literature of the 1990s**

Disertační práce

vedoucí práce – PhDr. Alice Flemrová Ph.D.

2010

“Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury”.

Helena Zergová

## 1. Úvod

Násilí v italské literatuře 90. let 20. století představuje tendenci, která odráží světový trend, ale má i národní specifika. Je ale přemíra násilí v prozaických textech tzv. „mladých“ autorů jen samoučelná, jak se často tvrdí? Nebo jde o cílené oživení nakladatelského trhu, který po krizi 80. let našel nové teritorium, ve snaze získat především mladší čtenáře příklonem k žánrové tvorbě? V každém případě jde v Itálii, kde se vždy přísně střežily hranice tzv. „vysoké“ literatury, o výrazný obrat na poli literárního „mainstreamu“.

S ohledem na silný nástup elektronických médií v postmoderní době a proměnu tradičních struktur společnosti je třeba násilí nejprve zasadit do širšího rámce a zmínit nejen jeho psychologické, sociologické a historické aspekty, ale zavítat také na pole mediální teorie a masové zábavy. V 90. letech začíná éra globalizace, v jejímž rámci se výrazným způsobem mění nejen vnímání prostoru a vzdáleností, které se radikálně zmenšily, ale také rychlost přenosu informací – vše vyvrcholilo nástupem Internetu, média, v němž se snoubí telefon, televize a počítač. Díky volnému oběhu zboží, který globalizace umožňuje, se začíná šířit uniformní styl života a konzumu, ovlivněný americkými filmy, televizí a reklamou. Všechny tyto faktory je třeba při analýze daného tématu zohlednit, protože měly na tvorbu vybraných autorů velký vliv. Obecné vnímání násilí v 90. letech 20. století v Itálii tak můžeme zahrnout do širšího kontextu západního světa a z tohoto aspektu i poměrně jasně vymezit specifické období, které se uzavírá rokem 2001 – teroristické útoky uprostřed západního světa, který byl do té doby považován za bezpečné místo, pohled na násilí a jeho vnímání zásadně změnily.

Je násilí v moderní italské narativní próze používáno především jako prostředek nebo je jen součástí mimetického znázornění každodenní reality? Výskyt násilí a násilných činů má v Itálii specifický charakter, hlavně z důvodu velmi silné přítomnosti organizovaného zločinu a dále vinou pravicového i levicového terorismu v 70. letech, tedy v době, kdy autoři vstupující na literární scénu v letech devadesátých buď vyrůstali, nebo se dokonce v tzv. „olověných letech“ přímo angažovali. Jakým způsobem tedy tuto skutečnost autoři, kteří toto období zažili, zpracovávají? Odráží jejich tvorba stav italské společnosti 90. let a vnímání těchto fenoménů v obecném měřítku?

Z nepřeberného množství autorů a děl jsme se snažili zvolit takové příklady, které nejlépe ilustrují nejsilnější tendence v námi vymezeném období. Vzhledem k tomu, že většina analyzovaných či citovaných titulů dosud nebyla přeložena do češtiny, budeme kvůli jednotě používat originální názvy knih i v případech, že český překlad existuje (odkážeme k němu v poznámce pod čarou).

V naší práci vycházíme z antologie *Gioventù cannibale* (1996), která měla na znázorňování násilí v italské literatuře devadesátých let poměrně velký vliv, přičemž nás bude zajímat i další tvůrčí vývoj nejvýraznějších autorů antologie, kteří po jejím vydání „dospěli“ a začali hledat nová témata. Kanibalská antologie se spolupodílela i na rozmachu žánrové scény (především žánru *noir*), kterou se pokusíme zmapovat v samostatné kapitole. Práci uzavírá hlubší analýza fenoménu mafií a ozvěn italského terorismu v narativní próze daného období.



## 2. Definice násilí

Všechny lidské kultury se vůči násilí nějakým způsobem vymezují, přičítají mu původ nebo smysl. Způsob vymezení závisí na pojetí lidské povahy a otázce, zda je násilí původním fenoménem samo o sobě, tj. je člověku vrozené, nebo jestli je naopak sekundární, tj. pochází z vnějšku, od bohů nebo ze sociálního prostředí.

Lidskou povahu lze chápat jako zásadně dobrou, zlou, nebo dobrou a zlou zároveň. Koncepce, které považují člověka za dobrého, mají za to, že násilí je jen sekundárním a odvozeným projevem lidské přirozenosti, který nic zásadně nemění na jeho pozitivním, altruistickém založení (například Jean-Jacques Rousseau). Pro „pesimisty“ je násilí nezbytným důsledkem zlé povahy člověka-egoisty, jemuž se v zásadě nedá věřit (například Machiavelli). Pro zastánce smíšené koncepce, jako je hebrejsko-křesťanská antropologická vize, je lidská nátura dějištěm dramatického zápasu svobody a morálky (například sv. Augustýn).

Pokud jde o otázku původu násilí, tedy o dilema, zda je násilí primární či sekundární, existují teorie, podle nichž je ochota útočit a jednat násilně člověku vrozená. Lze ji sice potlačit, ale nikdy ji nemůžeme zcela vymazat (například Hobbes nebo Freud).

Jiný názor zastávají ti, kteří vidí původ násilí v sociálních vztazích, v nespravedlnosti a vykořisťování. V tomto případě společenské instituce nezachraňují člověka před jeho zlou povahou, ale naopak samy produkují jeho „druhou“, zlou povahu, která potlačuje tu původní, dobrou. Rousseau a Marx původ tohoto imanentního násilí spatřují v nerovnoprávných společenských vztazích a soukromém vlastnictví. Pro anarchisty je původ násilí naopak v každé politické moci, která je vždy nespravedlivá a represivní. Pro Fromma je lidská destruktivita patologickým výsledkem, k němuž dochází tehdy, když je vitální, pozitivní energie člověka potlačována nespravedlivými společenskými strukturami, a transformuje se tedy ve svůj opak. Destruktivita představuje jednu z možností úniku. Fromm v roce 1973 napsal:

*Ein solches Verständniss (für die menschliche Destruktivität und Grausamkeit, pozn. aut.) ist in unserer heutigen Zeit besonders wichtig, in der das Gefühl für Destruktivität und Grausamkeit zusehends schwindet und die Nekrophilie, das*

*Sich angezogen fühlen von allem, was tot, verfault, leblos und rein mechanisch ist, in immer stärkerem Maß zunimmt.*<sup>1</sup>

Koncepce lidské přirozenosti se dělí také na základě ideje o možnosti zdokonalení člověka. Některé tvrdí, že lidská povaha je neměnná (Machiavelli). Jiné, v první řadě ty, které situují původ násilí do nespravedlivých společenských struktur, naopak razí názor, že lidskou přirozenost lze zdokonalit pomocí výchovy, zlepšení životních podmínek nebo pomocí „zákonitosti“ historického vývoje chápaného jako cesta vpřed (osvícenství, Marx).

Každá společnost zakazuje vraždu a lež, alespoň mezi členy stejné skupiny. Přesto existují velké rozdíly: některé společnosti přikládají velkou hodnotu něčemu, co jiné společnosti za tak významné nepovažují nebo čím dokonce opovrhují. Tak není vždy a v každé společnosti násilí vnímáno jako deviace mimo předepsané, doporučované nebo povolené jednání. Různé formy násilí mohou mít zcela jiný stupeň společenské legitimacy.

Definice násilí je vždy sociální konstrukcí, která se vztahuje na určitou koncepci spravedlnosti a práva. Také právo silnějšího, vykonávané tou nejbrutálnější formou, je určitá forma práva, je-li akceptovaná a legitimizovaná. Ve válce je vražda nejen povolena, ale dokonce oslavována a odměňována.

„Autor“ násilného aktu svůj čin často jako takový neuznává a nedefinuje, ale spíše jej připisuje svému „právu“, svobodě jednání, nutnosti situace atd. Stručně řečeno, spáchané násilí se většinou pokouší se ospravedlnit. To platí nejen o válce, ale také o soukromém, každodenním násilí, třeba by bylo „jen“ psychické.

*L'indifferenza morale che è in genere alla base della partecipazione di massa, in ruoli diversi, a violenze collettive come stragi, massacri e perfino genocidi, è essa stessa una costruzione storica. Il principio di autorità e il senso di obbedienza avranno giocato maggiormente nel caso dei tedeschi durante la Shoah, quelli di vendetta e di rivincita presso gli Hutu in Ruanda, quelli della fedeltà etnica e disprezzo mescolato a paura nella ex Jugoslavia: sono tutti atteggiamenti costruiti culturalmente e politicamente, fatti diventare valori e identità nazionali da gruppi politici interessati insieme al potere e all*

---

<sup>1</sup> FROMM, Erich. *Anatomie der menschlichen Destruktivität*. Hamburg: Rowohlt 1997, s. 27. Takové porozumění (lidské destruktivě a surovosti, pozn. aut.) je zvláště důležité v naší době, v níž pocitů destruktivity a surovosti viditelně ubývá a v níž se ve stále větší míře šíří nekrofilie, pocit být přitahován vším, co je mrtvé, zkažené, neživé a čistě mechanické.

*'affermazione della propria ideologia e dei propri obiettivi di conquista. Tutto questo all'interno di un orizzonte moderno, in cui la mentalità burocratica, la divisione dei compiti e la specializzazione delle funzioni si mescolano con l'indifferenza etica diffusa dal regime e introiettata a volte per spirito di sopravvivenza.*<sup>2</sup>

## 2.1. Vnímání násilí

Světová zdravotnická organizace WHO definuje násilí jako „záměrné použití nebo hrozbu použití fyzické síly proti sobě samému, jiné osobě nebo skupině či společenství osob, které působí nebo u nějž je vysoká pravděpodobnost, že způsobí zranění, smrt, psychické poškození, strádání nebo újmu“.<sup>3</sup>

Italský výraz pro násilí *violenza* pochází, jak jinak, z latiny. Obsahuje kořen *vis*, který znamená sílu. Fyzické násilí potřebuje fyzickou sílu. Zde je násilí synonymem pro zuřivost. Následně bylo toto slovo přejato i pro vyjádření psychické síly, například tzv. „způsobného násilí“<sup>4</sup>. *Violenza* je analogický termín pro *violare* ve smyslu znesvěcení, porušení, přestoupení. V obecné mluvě stojí výraz *violenza* proti výrazu *aggressività*, který pochází z latinského *aggresus*, *ad grandior* – přibližovat se někomu, přibližovat se rozhodným způsobem, opak „mírného“.

Existuje rozdíl mezi násilím, které je hodnoceno na základě následků (zničený předmět, zraněná nebo usmrcená osoba) nebo na základě úmyslu, s nímž bylo vykonáno. A pokud za hodnotící kritérium považujeme úmysl, podle jakých kritérií pak tento úmysl klasifikovat? Další komplikaci představuje věk osob, které páchají násilí – stejné jednání je pokaždé vykládáno jinak v závislosti na tom, zda

---

<sup>2</sup> FLORES, Marcello. *Tutta la violenza di un secolo*. Milano: Feltrinelli 2005, s. 93. Morální netečnost, která je obecně, v různých rolích, základem masové účasti na kolektivním násilí, jako jsou krveprolití, masakry nebo dokonce genocidy, je sama historickou konstrukcí. Princip autority a smysl pro poslušnost zřejmě sehrály velkou roli u Němců během Šoah, princip pomsty a odplaty velkou roli u Hutuů ve Rwandě, princip etnické věrnosti a směsi pohrdání a strachu v bývalé Jugoslávii: to vše jsou kulturně a politicky vybudované postoje, z nichž politické skupiny, které se zajímaly o moc, prosazení vlastní ideologie a vlastní dobytelské cíle zároveň, udělaly národní hodnoty a identitu. To vše v moderním horizontu, v němž se byrokratická mentalita, rozdělení úkolů a specializace funkcí mísí s etikou lhostejnosti, kterou rozšířil režim, a která byla někdy introjektována kvůli vlastnímu přežití.

<sup>3</sup> <http://www.who.int/violenceprevention/approach/definition/en/index.html>; The intentional use of physical force or power, threatened or actual, against oneself, another person, or against a group or community, that either results in or has a high likelihood of resulting in injury, death, psychological harm, maldevelopment, or deprivation.

<sup>4</sup> ANDREOLI, Vittorino. *La violenza. Dentro di noi, attorno a noi*. Milano : RCS Libri 2003, s. 261.

je řečenou osobou dítě, nebo dospělý (analýze dětského násilí v italské narativní próze 90. let 20. století se budeme věnovat níže).

Zcela jiná je pak kvalifikace násilí podle kategorií násilí „útočné“ nebo „obrané“, z nichž mohou pro stejný čin vyplynout zcela opačné výsledky: v prvním případě se může jednat o chladnokrevnou vraždu, v druhém o hrdinský čin.

Podle názoru anglického sociologa Zygmunta Baumauna se vůbec označení „násilné“ nerozlučně pojí nejen s (násilnou) povahou samotného činu, ale také s jinými podmínkami, které souvisí s identitou vykonavatele a jeho domnělým nebo prohlášeným cílem. Násilí je tedy zásadně kontroverzní koncepcí, která se točí kolem otázky legitimity. V současné době je násilí chápáno jako nelegitimní nátlak, nebo přesněji řečeno nátlak, jemuž byla upřena legitimita.<sup>5</sup>

Smysl této formulace je zjevný v souvislosti s vnímáním násilí v různých historických epochách. Například „pedagogické tresty“ byly dlouho považovány za osvědčený výchovný prostředek, který byl nejen používán, ale dokonce vyžadován do té doby, než se vžila výchova hrou a tresty se začaly považovat za násilný čin. Dnes by se rodič, který se dozví, že jeho ratolest dostala ve škole ukazovátkem přes ruce, obrátil na ředitele školy, nebo dokonce na policii. Přitom anglický výchovný systém po staletí oslavoval tělesné tresty, k jejichž zákazu došlo teprve v druhé polovině minulého století. A nejednalo se jen o rány ukazovátkem přes ruce, ale také o odpírání stravy nebo dlouhodobé setrvávání v nepohodlných pozicích.

*Per i genitori picchiare i propri figli, più che un diritto, era parte dei doveri. Non farlo voleva dire disinteresse. (...) Se Jahvè, bontà infinita e giustizia perfetta, punisce gli uomini, anche un padre, che è come un dio per il proprio figlio, sarà tenuto a punirlo.*<sup>6</sup>

Násilí ale z dnešní individualizované společnosti mizí, a stává se podobně „nepřítomným“ jevem jako smrt. Civilizovanost chování přitom nevyplývá z rovnoprávné společnosti, ale z jejího rozptýlení, z nových hodnot, v nichž hlavní

---

<sup>5</sup> BAUMAN, Zygmunt. *La società individualizzata. Come cambia la nostra esperienza. Z angličtiny (The Individualized Society. Cambridge, Polity Press 2001) přeložil Giovanni Arganese. Bologna : il Mulino 2002.*

<sup>6</sup> ANDREOLI, Vittorino. *La violenza*, op. cit., s. 11. Bití dětí bylo pro rodiče spíše než právem součástí jejich povinností. Netrestat znamenalo nezájem. (...) Když Jahve, princip nekonečné dobroty a dokonalé spravedlnosti, trestá lidi, pak musí i otec trestat dítě, pro něž je jako bůh.

roli hraje vztah k věcem, k soukromému pohodlí a osobní realizaci. Konzumní společnost přitom neutralizuje mezilidské vztahy, člověku je lhostejné, co dělá nebo co si myslí jeho okolí, z něhož se stává nedůležitý, anonymní dav<sup>7</sup>, ze kterého má ovšem zároveň strach. Bauman napsal, že společnost se cítí být stále více ve stavu „obležení“. Násilí, obviňování z násilí a očekávání násilí jsou pak pro individua i skupiny oblíbeným prostředkem, jak prosadit vlastní zájmy. A protože problém legitimity násilí zůstává permanentně nevymezen (stát trestá „nelegitimní“ násilí, ale sám vykonává „legitimní“ násilí), obsahují v sobě všechny nároky vyplývající ze sdíleného prostoru nebo sdílené existence zřejmé nebo skryté obvinění z násilí.

*Non sorprende dunque che la paura diffusa della violenza favorisca la strategia del disimpegno: attraverso la separazione territoriale resa sicura dagli equivalenti moderni dei fossati e dei ponti levatoi, quali guardie notturne, condomini sbarrati, telecamere a circuito chiuso e servizi di sicurezza o di vigilanza, ma anche attraverso la sostituzione dell'impegno del tipo 'finché morte non ci separa' con quello del tipo dei 'matrimoni di prova' e delle famiglie aperte il cui carattere fragile e indifferente è tutelato dalla clausola del diritto di recesso.*<sup>8</sup>

Bauman poukazuje na skutečnost, že naše doba je dobou přechodu, v níž dochází k rozpadu starých struktur, a alternativní struktury nedokážou zaplnit jejich místo coby nezpochybnitelné instituce. Potíž nespočívá jen v tom, že zvláštní námahu pro člověka vyžaduje už přizpůsobení konkrétních osobních vztahů určitému modelu, ale také v tom, že samotné modely dnes nejsou pevně dány, ale změnily se v úkoly, které je třeba plnit v podmínkách bez normativních pravidel a bez jasných kritérií, na jejichž základě by bylo možné zhodnotit jejich

---

<sup>7</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *Éra prázdnoty. Úvahy o současném individualismu*. Z francouzštiny (*L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Paris: Gallimard 1993) přeložila Helena Beguinová. Praha: Prostor 2008.

<sup>8</sup> BAUMAN, Zygmunt. *La società individualizzata*, op. cit., s. 269. Nepřekvapuje tedy, že rozšířený strach z násilí podporuje strategii zbavování se odpovědnosti, nezájmu: skrze teritoriální rozdělení zajištěné moderními ekvivalenty příkopů a padacích mostů jako jsou noční vrátní, zabarikádované bytové komplexy, domovní kamery a bezpečnostní služby, ale také skrze nahrazování závazků typu „dokud nás smrt nerozdělí“ závazky typu „manželství na zkoušku“ a otevřenými rodinami, jejichž křehký a lhostejný charakter chrání klauzule práva na zrušení závazku.

plnění, takže se v konečném důsledku postupuje cestou neustálého experimentování.

Třebaže se míra kriminality v moderní době prokazatelně snížila, cítí se jí být lidé stále ohroženější. Podle Lipovetského se jedná jednak o důsledek medailizace a zveličování násilí ve sdělovacích prostředcích, ale v první řadě o nedílnou součást existence v individualizované společnosti. Pocit ohrožení patří k člověku, který je vyveden z rovnováhy a je posedlý osobními problémy, je „úzkostnou formou shrnutí postmoderní desubstancializace.“<sup>9</sup> Násilí se děje nepromyšleně, ztrácí kontakt s realitou, a začíná být banální a zároveň nekontrolovatelné. Vymizení podstaty se projevuje i v kriminalitě – zmizeli tzv. zločinci ze staré školy, kteří své řemeslo dokonale ovládali a násilí konali s určitým cílem, a jejich místo zaujali „postmoderní“ mladí, psychicky nevyrovnaní delikventi.

V postmoderní době se stále častěji vyskytují případy, kdy člověk zabíjí, aniž by si svůj čin do důsledků uvědomoval (např. vrah, který se po vykonané vraždě obává jen o to, aby se dostal včas do postele). Násilí bez pocitu viny, jako by šlo o neúmyslný čin, který zároveň nemá žádný smysl. Podobně plánuje protagonista Carlottova románu *Arrivederci amore, ciao* odstranění svých kompliců při plánovaném loupežném přepadení a pochutnává si přitom na mořských specialitách v honosné restauraci:

*Ammazzarli era un rischio. Calcolato, ma sempre un rischio. Bisognava sparare a gente che se l'aspettava ed era perfettamente in grado di rispondere al fuoco. Ma ne sarei uscito fuori. Vivo. Loro no. Non avrebbero più avuto la possibilità di assaggiare un fritto di seppie e calamari come quello che il cameriere mi aveva appena servito. Caldo caldo e così tenero che si scioglieva in bocca.*<sup>10</sup>

Italský neurolog a psychiatr Vittorino Andreoli došel k závěru, že pokud se násilí stane jedním ze základních prvků společnosti a dokonce estetickým

---

<sup>9</sup> LIPOVETSKY, Gilles. *Éra prázdnoty*, op. cit., s. 319.

<sup>10</sup> CARLOTTO, Massimo. *Arrivederci amore, ciao*. Roma: Edizioni e/o 2000, s. 88. Jejich zabití se pojí s rizikem. Předvídaným, ale přece jenom rizikem. Musí se střilet na lidi, kteří to čekají a jsou schopni na střelbu odpovědět. Já z toho ale vyvážnu. Živý. Oni ne. Už nedostanou příležitost, aby ochutnali takové smažené sépie a kalamáry, jaké mi právě přinesl číšník. Teploučké a tak lahodné, až se rozplývají v ústech. (Citováno z překladu Karoliny Křížové. CARLOTTO, Massimo. *Spi sladce, láske*. Praha : Dokořán 2007, s. 82.)

schématem, pak se konání nebo přihlížení násilí stává něčím normálním, banalitou. Zabití se pak rovná tak banálním činům jako je rozbití prasátka s úspory: divadelní scéna, která se uzavírá po stažení opony a po níž nezůstane nic zvláštního. Ke „znázorněnému“ násilí se přidává násilí „konané“ a celek vytváří dojem banálnosti. Člověk si na násilí zvykl do té míry, že je používá zcela bezděčně, aniž by si uvědomoval, že jde o ohavný čin.

Lipovetsky míní, že čím méně násilí je ve skutečnosti pácháno, o to přítomnější je násilí v umění, které dovádí tento fenomén do extrému. Společnost, kterou Lipovetsky nazývá „cool“ tedy úzce souvisí s hyperrealistickým líčením násilí ve stylu „hard“, které při chybějícím morálním kodexu považuje jen za snahu šokovat, vzbudit senzací (obdobný proces probíhá v sexu, v médiích, drogách, hudbě, módě, sportu atd.).

Andreoli se v úvodu k druhému vydání své knihy *La violenza* (2003) zmiňuje, že zatímco v první polovině 90. let 20. století hovořit o násilí znamenalo „chtít podtrhnout jeden aspekt společnosti se zálibou v negativnosti, je hovor o násilí dnes součástí strategie přežití a překonání strachu, že se člověk stane jeho obětí.“<sup>11</sup> A dodává, že zabíjení se stalo způsobem, jak se v dnešním banálním, monotónním životě stát někým výjimečným, moderním hrdinou, který sice nedokázal nic v tradičním slova smyslu, ale který zabíjí.

Rozdíl ve vnímání násilí v posledním desetiletí 20. století a dnes je markantní, a při analýze tohoto fenoménu v italské narativní próze 90. let je třeba mít tuto skutečnost na zřeteli. Zatímco Noveho sbírka *Woobinda* vyvolala ve své době ještě skandál a autor byl osočován z bezbřehého přehánění, k němž ho dovedla vypočítavost, nacházíme dnes v jeho povídkách o vraždění kvůli nesprávné pění do koupele nebo z nedostatku sebevědomí až příliš mnoho styčných bodů s realitou.

Situace po masakru na Columbine High School v americkém Littletonu v dubnu 1999, teroristických útocích v USA v září 2001, a dalších zlomových událostech budí dojem, že stále více dochází k nepředvídatelnému násilí na účet anonymních, a hlavně náhodných a nevinných osob. Každému člověku dnes hypoteticky hrozí, že se stane obětí násilí ze strany naprosto cizích lidí jen z toho

---

<sup>11</sup> ANDREOLI, Vittorino. *La violenza*, op. cit., s. I. Se allora, nel 1993, parlare di violenza sembrava voler sottolineare un aspetto della società col gusto del negativo, ora parlarne fa parte della strategia per sopravvivere e vincere la paura di esserne vittima.

prostého důvodu, že se nachází v nesprávný čas na nesprávném místě. Zároveň značně pokročilo rozšíření a sofistikovanost sdělovacích a komunikačních prostředků, bez nichž už se náš každodenní život sotva obejde. „Už nestojíme před obrazem nebo scénou, ale stále více tíhneme k tomu být postavami na obraze a herci na scéně.“<sup>12</sup>

## 2.2. Kontrola násilí

Lidské dějiny jsou dějinami násilí, ale také dějinami mechanismů ovládání a potlačování agresivity a násilí. Hlavními mechanismy jsou v tomto případě sociální vztahy, mechanismy blokování agresivity, komunikace, socializace, společenská kontrola a ritualizace.<sup>13</sup>

Třebaže každá společnost orientuje své hodnoty a normy vůči násilí jinak, jak už bylo zmíněno výše, definuje vždy přesnou hranici mezi legitimním a nelegitimním násilím, jejíž překročení trestá.

Stát, jakožto držitel monopolu na legitimní násilí, používá k regulaci soukromého a nelegitimního násilí nástroje a instituce společenské kontroly (soudy, pořádkové orgány, detenční ústavy). Celá škála kontrolních a trestních mechanismů slouží v první řadě k prevenci a regulaci násilí, která staví na strachu osob ze stanovených trestů, a teprve sekundárně, v případě, že preventivní mechanismy selžou, nasazuje stát proti konanému násilí represivní sílu.

Státní moc není sama o sobě násilná: disponuje sice použitím síly a fyzického násilí, ale jako alternativní možnost, jejíž užití je potenciální. Přesto existuje riziko, že se represivní moc veřejných institucí sama stane zdrojem násilí. To se může stát například tehdy, když státní aparát zneužije „soukromá“ moc nebo v situaci, kdy se společenská kontrola násilí díky vědeckému pokroku „zvrhne“ tak, jak je to popsáno například v Kubrickově filmu *Mechanický pomeranč* (orig. *Clockwork Orange*, který vychází ze stejnojmenného románu Anthonyho Burgesse), tzn. když převezme přímou kontrolu nad myšlením násilných jedinců. Tato situace ovšem nepatří jen do říše filmových/literárních představ, ve srovnatelné rovině se pohybují například diskuse o nucené kastraci pedofilů.

---

<sup>12</sup> BRANCATO, Sergio. *Sociologie dell'immaginario. Forme del fantastico e industria culturale*. Roma: Carocci 2000, s. 167. Non siamo più di fronte al quadro e alla scena, ma siamo tendenzialmente sempre più soggetti nel quadro e attori sulla scena.

<sup>13</sup> Srov. GILI, Guido. *La violenza televisiva. Logiche, forme, effetti*. Roma: Carocci 2006, s. 30.



*Si è tentato di sostenere che esiste una differenza sostanziale tra gli imperativi etici e gli obblighi giuridici, ma la differenza sta solo nel giudice e nel tipo di pena. In un caso si tratta di Dio o di un suo rappresentante, nell'altro di un giudice, sacerdote del potere terreno.*<sup>14</sup>

Zákon, nezávisle na vydavateli nebo obsahu, představuje zákaz určitého chování a povinnost osvojit si jiné způsoby chování, a zákaz je nejúčinnější formou rozkazu. Zakazovat je snažší než podporovat. Každý člověk má vlastní kodex chování, který určité způsoby chování buď připouští, nebo vylučuje. Chování, jež si člověk vstíjí, se může časem změnit v osvojený zákon, který dotyčná osoba pocítuje jako vlastní. Příkaz „musíš“ může ze začátku vyvolávat konflikt, ale pokud je neustále posilován, může se z něj stát přání, touha. Zákon je nejúčinnější v případech, kdy si jej lidé vnitřně osvojí, kdy jej asimilují do svého vnitřního kodexu. Jeho porušení pak produkuje pocit viny, který funguje jako automatický regulátor přizpůsobení se danému zákonu.

Nejstarší formou zákazu je tabu. Kvůli strachu z porušení tabu je předmět tabu neustále přítomen, třebaže se o něm nehovoří. Zákaz vždy odkazuje na „zákonodárce“, třebaže není fyzicky přítomen. Každé tabu, každý zákaz mají svou vlastní historii, která ukazuje jeho cestu od explicitní formy zákazu, posílené určitým trestem, k formě, v níž tabu ztrácí donucovací potenciál a přechází tedy od donucení k akceptování. V takovém případě tabu nevyvolává konflikt, protože zmizelo rozlišení „zákona ve mně“ a „zákona mimo mně“.

Výchova je nekonečnou sérií zákazů a jejich posilování. Systém rozkazů, který předpokládá trest pro toho, kdo se nepřizpůsobil systému.

Jakmile je vydán zákon, uplatňuje se i organismus, který je schopen odhalit a potrestat jeho překročení. Ať už je daný systém jakýkoli, hlavním cílem je potřit nepřítele vládnoucí moci, pro Ericha Fromma další příklad nekrofilních sklonů v moderní společnosti.<sup>15</sup>

Kdysi existovaly pouze tělesné tresty. Později tělesné tresty vystřídaly tresty psychické, které byly zaměřeny na zničení důstojnosti a narušení osobní

---

<sup>14</sup> ANDREOLI, Vittorino. *La violenza*, op. cit., s. 162. Vyskytly se snahy tvrdit, že existuje zásadní rozdíl mezi etickými imperativy a právními závazky, ale rozdíl spočívá jen v soudeci a druhu trestu. V jednom případě se jedná o Boha a jeho zástupce, v tom druhém o soudce, kněze pozemské moci.

<sup>15</sup> Srov. FROMM, Erich. *Anatomie der menschlichen Destruktivität*, op. cit., s. 27.

rovnováhy. A nakonec přišlo období se společenskými tresty, které se zaměřovaly na zničení příslušnosti ke skupině. Změnila se popraviště, ale trest smrti zůstává. Existují období, v nichž je odloučenost od skupiny horší než fyzická smrt.

Na rozdíl od minulosti, kdy se tresty smrti odehrávaly na veřejnosti a umírání odsouzenec bylo protahováno na maximum, se dnes popravuje „moderně“. Před smrtí na elektrickém křesle stráví odsouzený poslední dny s rodinou, splní si poslední přání, může požádat o duchovní nebo lékařskou péči, a samotný akt proběhne velmi rychle a v tichosti, takřka bezbolestně.

Mezi oběma způsoby poprav uběhla dlouhá doba, v níž se názory na trest smrti velmi lišily. První krok směrem k aktuálnímu stavu učinil Monsieur de Guillotin. 1. prosince 1789 schválilo francouzské národní shromáždění jeho návrh, aby byli odsouzení usmrcováni jedinou ranou, aniž by museli podstupovat dlouhé mučení, a aby byla všem dána stejná smrt. Guillotin promptně dodal i ideální prostředek k tomuto humánnímu rozhodnutí, gilotinu, která byla poprvé použita v březnu 1792.<sup>16</sup>

V dějinách poprav sehrála velkou roli církev. Po staletí bylo určující přikázání *sine effusione sanguinis* – smrt měla nastat bez prolití krve, která má posvátný charakter. Tomuto přikázání neodpovídalo stětí hlavy, nejúčinnějším prostředkem bylo naopak upálení na hranici. V této souvislosti nelze nezmínit Valeria Evangelistiho, který se ve sci-fi příbězích o středověkém inkvizitoru Nicolasi Eymerikovi dopodrobna věnuje líčení zločinů Svaté Inkvizice, za kterou popravovala světská moc. Inkvizitor Nicolas Eymerik přihlíží masovému upálení kacířů v Barceloně (situované do 14. století):

*Contemplò quindi con fronte aggrottata le lingue di fuoco che, sul rogo allestito di fronte al palazzo dei conti di Barcellona, quasi di fianco alla cattedrale, stavano avvolgendo nella loro fulminea vampata i ventidue eretici, di ogni sesso e di quasi tutte le età, incatenati ad altrettanti pali. Le urla prima articolate, poi acute, poi stridule, e infine rantolanti che si levarono dall'interno del gigantesco cofano di fuoco lo fecero trasalire involontariamente. (...) La folla dei curiosi, che riempiva le strade fin quasi alle mura e alla cosiddetta Porta del Vescovo, aveva superato l'emozione iniziale e ora seguiva gli ultimi guizzi d'agonia dei condannati con grida entusiaste e feroci. (...) Ormai i cadaveri*

---

<sup>16</sup> Srov. ANDREOLI, Vittorino. *La violenza*, op. cit., s. 166 – 167.

*inceneriti degli eretici, simili a scuri pezzi di legno, si stavano frantumando come rami secchi. La catasta che li reggeva era implosa in cenere fumigante, percorsa qua e là da veloci fiammelle leggere. Il lezzo che invadeva la piazza e le vie addiacenti, acuto e dolciastro, umettava le labbra della folla, ora intenta a pregare in coro sotto la guida dei domenicani. Schiocchi secchi e un po' misteriosi si udivano sotto le dense esalazioni che si levavano dal rogo in via di spegnimento.*<sup>17</sup>

Trest smrti (v mírovém stavu) dosud platí v desítkách zemí, třebaže počátky hnutí za jeho zrušení sahají až do 17. století. V Itálii byl zrušen v roce 1948.

Nejstálejší praktikou v dějinách trestu je bezesporu mučení. Během uplynulých století bylo praktikováno nejrůznějšími způsoby. Slouží ke způsobení bolesti, ale také k zohavení, které má být věčným důkazem o vině. Mučení provázely a provázejí nejrůznější stupně sadismu a perverze. Jsou známy techniky, které mučenou osobu dovedou na pokraj smrti a přesto ji, díky různým přestávkám a střídání nástrojů, neusmrtí. V poslední době se v této souvislosti hovořilo o „waterboardingu.“<sup>18</sup> Mučení bylo často prováděno na veřejnosti, aby mohla přihlížet celá populace, s cílem vytvořit demonstrativní efekt.

Mučení provázelo všechny policejní systémy, které se zrodily ve velkých monarchiích a dominovalo obzvláště v absolutistických státech. Bylo nástrojem

---

<sup>17</sup> EVANGELISTI, Valerio. *Metallo urlante*. Torino: Einaudi 1998, s. 7-9. „Se svráštěným čelem se zahleděl na dlouhé plameny, které na hranici umístěné před barcelonským hraběcím palácem, téměř vedle katedrály, bleskově vzplály a pomalu zahalovaly dvaadvacet kacířů všech pohlaví a téměř každého věku, kteří byli přikováni ke stejnému počtu kůlů. Když se ozval nejprve artikulovaný, potom pronikavý, potom řezavý a nakonec chrčivý řev, který vycházel z útrobu obrovské ohnivé truhly, nechtěně sebou trhnul. (...) Dav zvědavců, který zaplnil ulice téměř až k hradbám a k takzvané Biskupské bráně, překonal počáteční emoce a teď už jen nadšenými a divokými výkřiky doprovázel poslední záškuby odsouzených v agonii. (...) Zpopelněné mrtvolky kacířů, které se podobaly tmavým kusům dřeva, se už začaly rozpadat jako suché větve. Hromada dříví, která je držela, se zhroutila v doutnající popel, kterým tu a tam probíhaly lehké plamínky. Náměstí a přilehlé ulice zamořil ostrý, nasládlý zápach, a svlažoval rty davu, který se právě pod vedením dominikánů sborově modlil. Zpod hustých výparů, které se zvedaly z uhasínající hranice, bylo slyšet suché a poněkud záhadné praskání.“

Evangelisti všechny detaily středověkého života ve svých dílech pečlivě ověřuje. Pokud jde o upálení na hranici, zmiňuje se Vittorino Andreoli v knize *Violenza* (cit. výše) výslovně o tom, že smrt upálením byla dlouho považována za velmi bolestivou kvůli dlouhému čekání na definitivní smrt. Ve skutečnosti však prý kouř popravovaného rychle přivede do bezvědomí a působí jako anestetikum, takže upálení připomíná smrt umrznutím, což může u dotyčné osoby dokonce vyvolat i příjemné halucinace. (Pozn. aut.)

<sup>18</sup> In: <http://en.wikipedia.org/wiki/Waterboarding>. Tato metoda simuluje fyziologický pocit utopení, založený na dávicím reflexu. Ústa a nos mučeného jsou přikryty šátkem, který ztěžuje dýchání, a na obličej se lije voda. Mučený je zafixován na skloněném prkně tak, aby se jeho hlava nacházela níže než tělo. Tím se zabraňuje průniku vody do plic a skutečné smrti utopením.

obranu konstituční moci a součástí justičního systému a uplatňování zákonů – podezřelý je zatčen a po shromáždění důkazů řádně souzen. Policejní systém měl na starosti zahájení vyšetřování, které formalizuje trestní řízení. A právě v této fázi se používá násilí, které může přejít v mučení. Příklady ze současnosti (nebo z nedávné minulosti) přináší autobiografický román Massimo Carlotto *Il fuggiasco*. Jak je zřejmé z následující ukázky, není mučení výhradní záležitostí výslechů, ale také pobytu v nápravném zařízení, konkrétně ve speciální italské věznici „pro teroristy“ v Cuneu v roce 1977:

*Ogni mattina alle cinque prelevavano uno di noi dalla cella e lo portavano in un sotterraneo dove lo rimassacravano. L'obiettivo era annullare ogni forma di dignità umana in modo da creare un ambiente favorevole al pentitismo. Dormire era impossibile, la notte facevano la conta ogni dieci minuti e ti puntavano un faro sugli occhi. Di giorno tenevano la radio e la televisione a tutto volume. Quando passava il carrello del rancio, ti sfidavano a mangiarlo, assicurandoti che ci avevano appena pisciato dentro. La doccia settimanale era occasione di divertentissimi scherzi. Quello preferito era di lasciarti insaponare per bene e poi chiudere l'acqua con l'annuncio che il tempo era scaduto. La sala colloqui sembrava un acquario; incontravo i miei familiari chiuso in una gabbia di vetro antiproiettile. Le conversazioni erano registrate.*<sup>19</sup>

Mučení je dnes oficiálně definováno jako zneužití pravomoci. Trest je zredukován na odnětí svobody, které má význam psychologického a sociálního potrestání, nikoli tělesného. Tato koncepce se začala prosazovat v 18. století, období rozvoje průmyslu, kdy bylo zapotřebí stále více pracovních sil. V odsouzených byl objeven pracovní potenciál a zrodila se myšlenka, že mohou strávit dobu odnětí svobody produktivním způsobem. Tak vzniká sociálně-ekonomická koncepce trestu.

---

<sup>19</sup> CARLOTTO, Massimo. *Il fuggiasco*. Roma, Edizioni e/o 1994, s. 67-68. Každé ráno v pět vyvedli jednoho z nás z cely a odvedli ho do podzemí, kde ho nanovo zmasakrovali. Cílem bylo zničit jakoukoli formu lidské důstojnosti tak, aby se vytvořilo prostředí podporující ochotu ke spolupráci s justicí. Spát bylo nemožné, v noci každých deset minut vězně přepočítávali a svítili vám přitom reflektorem do očí. Ve dne pouštěli rádio a televizi na maximum. Když přijel vozík s menáží, vyzývali vás k jídlu, přičemž vás ujišťovali, že se tam právě vyčurali. Sprcha jednou za týden byla příležitostí k velezábavným žertům. Zvláště oblíbený byl ten, kdy vás nechali pořádně namydlet a pak zavřeli vodu s oznámením, že skončila vyhrazená doba. Hovorna vypadala jako akvárium; setkával jsem se s rodinou zavřený v kleci z neprůstřelného skla. Hovory se nahrávaly.

Odnětí svobody se postupem času stalo takřka exkluzivním trestem, a osazenstvo ve věznicích neustále rostlo. Koncem 19. století ztratila vězeňská práce na významu kvůli rozsáhlé nezaměstnanosti. Přibližně ve stejné době byl kladen důraz na výchovnou funkci vězení. Vězeň se stává objektem, který je třeba vyléčit. Je-li trest časově omezen, musí se daná osoba v dané době změnit a zařadit se zpět do společnosti, aniž by svůj delikt opakovala. Andreoli připomíná, že za touto zdánlivě humanitární motivací stojí opět ekonomické důvody, a že je celá myšlenka utopická: dochází totiž ke konfliktu mezi požadavkem trestu a požadavkem výchovy.<sup>20</sup>

V roce 1919 byla v USA provedena vězeňská reforma. Vznikly vězeňské instituce odlišného charakteru pro odsouzené v rozdílných situacích, s možností jejich přeložení do jiného vězení na základě výsledků dosažených během pobytu v původním zařízení. Existují tak věznice s ostrahou, věznice s dozorem, věznice s dohledem, domácí vězení, apod. Vězni už nemusí pracovat, koncentrují se jen na svou převýchovu. „Dobré chování“ je tak jediným metrem nápravy, který je navíc formální a padělatelný. Věznice se kvůli své otevřenosti stávají dějištěm násilí, umožňují zločincům pokračovat v činnosti, kterou se zabývali před uvězněním. Enzo Cicone ve své obsáhlé srovnávací studii o italských mafiích dokonce italské věznice charakterizuje jako „mafiánskou univerzitu“ a podotýká, že relativně mladá apulská mafie *sacra corona unita* vznikla v 2. polovině 20. století v italských věznicích.<sup>21</sup>

Nejen v Itálii existují vězeňské zákony samotných trestanců, které konkurují zákonům státu. Počet vražd ve věznicích neustále roste, často dokonce na objednávku „zvenčí“. Distribuce omamných prostředků je zcela běžná. Násilná společnost si své působíště zkrátka rozšířila i na vězení. Uvnitř se odehrává totéž co venku. Vězení se stává scénou porušování zákonů, a ten, kdo zde hledá nápravu, nachází naopak příležitost ke zločinu.

Pro ilustraci fungování zločinného světa v italských věznicích uvádíme úryvek z knihy novináře Giovanniho Bianconiho o římské kriminální organizaci Banda della Magliana:

---

<sup>20</sup> Srov. ANDREOLI, Vittorino. *La violenza*, op. cit., s. 173.

<sup>21</sup> CICONTE, Enzo. *Storia criminale. La resistibile ascesa di mafia, 'ndrangheta e camorra dall'Ottocento ai giorni nostri*. Soveria Mannelli: Rubbettino 2008, s. 43.

*In carcere Gianfranco Urbani detto „er pantera“, nato a Roma nel 1938, era considerato da tutti come un padre. La sua cella era una sorta di ufficio del sindaco, lì arrivavano reclami e raccomandazioni, richieste e proposte e lui, „er pantera“, cercava di accontentare tutti, di trovare sempre una soluzione. Tifosissimo della Roma, organizzava spesso tornei di calcio fra detenuti, un'attività che lo divertiva e gli serviva per far incontrare le persone rinchiusi in bracci diversi e continuare a gestire i suoi affari. Perché a quelli, „er pantera“ non aveva rinunciato.<sup>22</sup>*

### 2.2.1. Zločinec

Osoba zločince se rodí současně se zákonem. Zločinec porušuje normu, zákaz. Norma se mění, nejen v různých společnostech, ale také uvnitř jedné konkrétní společnosti, a to podle momentální situace. Zločinec má tedy historickou dimenzi, která souvisí s dobou a místem, kde žije. Na jiném místě a v jiné době by bylo totožné chování možná považováno dokonce za svaté. Žádný čin není sám pro sebe negativní, vraždu nevyjímaje: ve válce se přece vražda považuje za záslužný čin.<sup>23</sup>

Pojem „zločinec“ vznikl v 19. století společně s kriminologií. Po staletí se užívaly jiné výrazy, v Itálii například „hříšník“ (*peccatore*). V 19. století ale prosperuje také biologie a pozitivismus antropologa a kriminologa Cesara Lombrosa (1835 – 1909), který zastával názor, že sklony ke zločinu jsou výsledkem mozkové degenerace, nezávisle na prostředí, ze kterého zločinec pochází. Pro každou zločineckou kategorii existuje specifická deformace, určité poškození, které delinkventa vrací do dávných fází evoluce lidského druhu. Jedná se o takzvané rozené zločince, kteří jsou ke zločinu předurčení. Giulio Mozzi v jedné ze svých povídek oprašuje Lombrosovu teorii a obrací ji naruby:

---

<sup>22</sup> BIANCONI, Giovanni. *Ragazzi di malavita*. Milano: Baldini & Castoldi 1995-1997, s. 77. Ve vězení všichni považovali Gianfranca Urbaního, řečeného „er pantera“, narozeného v Římě roku 1938, za otce. Jeho cela byla něco na způsob kanceláře starosty, kam mu chodily stížnosti a doporučení, žádosti a návrhy, a „er pantera“, se snažil všem vyhovět, najít vždy řešení. Jako velký fanoušek AS Říma často organizoval fotbalové turnaje vězňů. Tato aktivita ho bavila a zároveň mu umožňovala scházet se s osobami, které byly vězněny v jiných křídlech, a pokračovat ve správě svých obchodů. Protože těch se „er pantera“ nevzdal.

<sup>23</sup> Srov. ANDREOLI, Vittorino. *La violenza*, op. cit., s. 178.

*Eppure le strade sono piene di persone che volontariamente modificano il proprio aspetto conformemente a canoni precisi. Tutte queste persone vogliono che il loro aspetto produca un certo senso: e raggiungono lo scopo. Eppure non hanno mai studiato libri di Lombroso o di Lavater. La fisiognomica pratica, reale, batte quella teorica.*<sup>24</sup>

Ve 20. století se zločinné chování začalo považovat za výsledek konfliktu mezi různými psychickými instancemi. Sociální teorie obohacuje analýza moci coby podněcovatele zločinu, hlavně díky přispění frankfurtské školy.

### 2.2.2. Monstrum

Někdy bývá zločinec v mediální a lidové mluvě označován za zrůdu, za „monstrum“. Jde zejména o případy, jejichž oběti jsou děti nebo bezbranné a hlavně nevinné osoby.

*Torna in soggiorno, riprende il giornale. Pazientemente, con calma, ha iniziato a ritagliare l'articolo che parla del mostro. Ma prima ancora di finire, afferra il foglio con ambedue le mani, lo ha strappato in mille pezzi, poi corre in cucina, a ripescare il pube da dietro il bidone della spazzatura.*<sup>25</sup>

Takto označovaná „monstra“ většinou zabíjejí poté, co svou oběť sexuálně zneužijí, stejně jako sériový vrah z citovaného románu *Labbra di sangue* „dark lady“ italského *noir*, Aldy Teodorani. Sexuální motivace deliktu je jedním ze základních kritérií této kategorie.

„Monstrum“ je v naší kultuře neustále přítomno a ještě před dějinami zločinu bylo součástí posvátna. Zpočátku se jeho typické znaky vztahovaly hlavně na zevnějšek: těla zrůd měla sedm hlav, ohnivé jazyky, agresivní atributy. Fantazie

---

<sup>24</sup> MOZZI, Giulio. *La felicità terrena*. Torino: Einaudi 1996, s. 126. A přitom jsou ulice plné osob, které dobrovolně upravují svůj vzhled v souladu s přesnými kritérii. Všechny tyto osoby chtějí, aby jejich vzhled dával určitý smysl: a svého cíle dosáhnou. A přitom nikdy nestudovaly Lombrosovy nebo Lavaterovy spisy. Praktická fyziognomika v reálu poráží tu teoretickou.

<sup>25</sup> TEODORANI, Alda. *Labbra di sangue*. Roma: Danews 1997, s. 32. Vrátil se do obýváku a opět vzal do rukou noviny. Pečlivě, s klidem, začal vystříhovat článek o *monstru*. Ale ještě než skončil, uchopil list oběma rukama a roztrhal ho na tisíc kousků, pak běžel do kuchyně a vylovil z koše na odpadky ohanbí.

bestiářů je neomezená. I když je jasný odkaz na některý ze zvířecích druhů, je takový odkaz deformován. Proto byla monstra považována za nepřírozená stvoření, která náleží do posvátné sféry. Monstra jsou často zobrazena na fasádách chrámů, ve východních náboženstvích se bozi často inkarnují do podoby monster. V křesťanské interpretaci monstrum představuje démona v jedné z nesčetných masek.

Výraz „monstrum“ pochází pravděpodobně z latinského slovesa *monere*, které znamená „upozornit, varovat“. Démon připomíná nutnost spojení s Bohem, aby se věřící nestal jeho obětí. V mytologii je monstrum protivníkem, kterého musí hrdina zabít nebo porazit. Později monstrum odkládá masku posvátného a stává se přírodním fenoménem hodným studia. Na tomto principu vzniká teratologie, obor studující vrozené vady, který je dnes regulérním lékařským oborem. Monstrum se stává přirozeným, laicizovaným fenoménem.

Ve 20. století monstrum získává také psychologický rozměr. Může se tedy prezentovat normálním zevnějškem, může být dokonce krásné. Kdysi žila monstra ve svých skrýších a vycházela odtud jen proto, aby vykonávala monstrózní činy. V současné době se mohou nacházet v každém z nás, v jeskyních našeho podvědomí.<sup>26</sup>

V současné době se na nás z masových médií valí záplava virtuální smrti a virtuálních monster, zatímco v reálném životě je potlačována přítomnost smrti a tělesných postižení či nemocí, protože se jedná o příliš nepříjemné fenomény.

*Non si può più eliminare il mostro, e allora si tenta di mettere il mostro nel ghetto, si cerca di rimuoverlo. La rimozione riguarda il mostruoso degli individui „straordinari“ (il diverso-deforme-storpio-spaventoso) e il mostruoso di tutti gli individui „ordinari“ (la bruttezza, la vecchiaia, la devianza). Persino le normali imperfezioni fisiche, o l'altrettanto normale invecchiamento, diventano nemici da battere con tutti i mezzi, innanzitutto con i mezzi chirurgici (...)*<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Srov. ANDREOLI, Vittorino. *La violenza*, op. cit., s. 180.

<sup>27</sup> GIOVANNINI, Fabio. *Mostri*. Roma: Castelvechi 1999, s. 15. Monstrum už není možné eliminovat, a proto se člověk pokouší umístit je do ghetta, snaží se je odstranit. Odstranění se týká zruďné stránky „neobyčejných“ jedinců (odlišnost-deformita-zmrzačení-strašlivost) a zruďnosti všech „obyčejných“ lidí (ošklivost, stáří, deviace). Dokonce i normální fyzické nedostatky, nebo stejně tak normální stárnutí, se stávají nepřáteli, které je třeba potřit všemi možnými prostředky, především těmi chirurgickými (...)



Zrůdnost je fascinující podívaná. V antické mytologii je pohled na Medúzu nesnesitelný, a přece: pokušení je veliké a nelze mu odolat, i když víme o hrozbě zkamenění. Monstrum vyvolává hrůzu, ale jeho deformita fascinuje. „Normální“ jedinec podléhá svodu „abnormálního“ jedince, a objevuje přitom jeho smyslnost a erotično.

Pokud lidé přisoudí určitý delikt monstu, znamená to vynechat z něj lidský aspekt, a považovat je za přírodní katastrofu, kterou nelze kontrolovat, nelze ji vysvětlit. Monstrum není nikdy odpovědné, není srozumitelné a nelze se mu vyhnout.

*Il mostro in questo senso corrisponde a una reazione di difesa dalla responsabilità sociale. È una finzione che serve a metabolizzare il comportamento umano, quando questo sia talmente orrendo che si vorrebbe appartenesse ad un totalmente diverso.*<sup>28</sup>

### 2.3. Ritualizace násilí

Násilí může být rovněž regulováno jeho vykááním do „neškodných“ hranic podle pevně stanovených pravidel. V mnoha kulturách existují pravidla boje na základě „fair play“. Pro středověké rytíře byly agresivita vykáána do soubojů mezi sobě rovnými. Katolická církev se opakovaně pokoušela omezit násilí ve válkách pomocí tzv. Božího míru. Spádem univerzalistické moci Církve, vyostřením náboženských a národnostních sporů a rozšířením střelných zbraní se krutost v moderních válkách vystupňovala, počínaje už třicetiletou válkou. V 19. století vznikla potřeba definovat nové mezinárodní normy ritualizace konfliktů: vznikla Ženevská konvence, která přinesla zlepšení podmínek raněných a nemocných vojáků, válečných zajatců, a ochranu a respekt k civilnímu obyvatelstvu.

*Bisognò attendere la fine della Seconda guerra mondiale perché si potesse giungere a una regolamentazione della violenza. Già nell'epoca tra le due guerre*

---

<sup>28</sup> ANDREOLI, Vittorino. *La violenza*, op. cit., s. 181. Monstrum v tomto smyslu odpovídá obranné reakci na společenskou odpovědnost. Jde o záminku, která umožňuje metabolizovat lidské chování, pokud je toto chování tak strašlivé, že by si člověk přál, aby náleželo zcela jinému druhu.

*si erano prese decisioni importanti: con la proibizione dei gas asfissianti e delle armi chimiche e batteriologiche; con la convenzione sul trattamento dei prigionieri di guerra; con la creazione, da parte della Lega delle Nazioni, della Organizzazione per i rifugiati. Ma il carattere totale impresso dalla Germania hitleriana al conflitto iniziato nel 1939 fece presto dimenticare quei principi e quelle decisioni. Aggiungendo violenza su violenza alle popolazioni civili, ai prigionieri di guerra, a etnie e gruppi di popolazione privati di ogni diritto e sottoposti a trattamenti infami. Per giungere alla distruzione degli ebrei messa in atto dal nazismo e pianificata nell'ambito della „soluzione finale“.*<sup>29</sup>

Další důležitou formou ritualizace násilí je duel, střetnutí, které se řídí celým systémem přesných pravidel. Jiné formy ritualizace násilí se soustředí na „transformaci“ konfliktu nebo duelu do méně letální formy nebo přímo do symbolické roviny: duely vedené holí podle přesně stanovených pravidel nebo pacifističtější formy jako jsou sportovní soutěže nebo zpívané spory, v nichž je fyzické násilí nahrazeno ritualizovanou slovní agresí. Ritualizace násilí je přítomna i přímo uvnitř společnosti v podobě politických nebo náboženských rituálů a různých forem zábavných her.

*Il processo di selezione di chi esercita il potere prevede sempre aspetti conflittuali (quale che sia il meccanismo di selezione), come aspetti conflittuali (espliciti o latenti) presenta sempre il rapporto tra governanti e governati.*<sup>30</sup>

Aby se boj o moc nezměnil v otevřenou válku s destruktivními účinky na celou společnost, musí najít normy a mechanismy, které by kontrolovaly konflikt, legitimovaly moc vítěze/vládce a chránily poraženého. Také demokratické

---

<sup>29</sup> FLORES, Marcello. *Tutta la violenza di un secolo*, op. cit., s. 22. „Na to, aby se dospělo k regulaci násilí, bylo nutné čekat až na konec druhé světové války. Už v době mezi dvěma válkami byla učiněna důležitá rozhodnutí: zákaz dusivých plynů a chemických a bakteriologických zbraní; konvence o zacházení s válečnými zajatci; založení Organizace pro uprchlíky Společností národů. Ale *totální* charakter, který Hitlerovo Německo vtisklo konfliktu započatému v roce 1939, dal brzy zapomenout na tyto principy a rozhodnutí. K násilí se přidávalo další násilí na civilním obyvatelstvu, na válečných zajatcích, na etnikách a skupinách obyvatel, které byly zbaveny veškerých práv a vystaveny hanebnému zacházení. Dokud nedošlo k vyhlazení Židů, které provedli a v rámci „konečného řešení“ naplánovali nacisté.“

Koncem roku 1948 schválilo generální shromáždění Organizace spojených národů Všeobecnou deklaraci lidských práv a v roce 1949 následně i Ženevské úmluvy na ochranu obětí války. (Pozn. aut.)

<sup>30</sup> GILI, Guido. *La violenza televisiva*, op. cit. s. 33. Proces výběru vykonavatele moci vždy předpokládá konfliktní aspekty (nezávisle na mechanismu výběru), stejně jako jsou konfliktní aspekty (explicitní nebo latentní) vždy přítomny ve vztahu vládnoucích a ovládaných.

pravidlo, podle něhož většina vládne a menšina přesto vykonává kontrolní funkci a může sama aspirovat na převzetí moci, je forma institucionalizace a ritualizace konfliktu. Rovněž náboženské mýty a rituály zaměřené na obětování nevinné oběti jsou výsledkem symbolizace původního násilí, zakotveného v lidské povaze a ve společnosti.

Požadavku dát řád lidské přirozenosti, která je jinak neuspořádaná a potenciálně protispolečenská, určitým způsobem odpovídají i zasvěcovací rituály. Prostřednictvím rituálního přechodu (například obřízka) demonstruje chlapec svou vnitřní sílu a stává se součástí komunity mužů, válečníků. V Itálii bychom jako příklad mohli uvést zasvěcovací rituály mafie, které jsou známy už od jejich počátků.<sup>31</sup> Podobně se v Savianově bestselleru *Gomorra* můžeme dočíst o přijímacím rituálu s neprůstřelnou vestou, který camorra provádí u neapolských teenagerů.<sup>32</sup>

*Sono in molti coloro che credono alla caducità dei rituali ritenendo che ormai essi siano in disuso. Ma alcuni fatti recenti come il santino bruciato trovato in tasca di uno dei morti ammazzati a Duisburg il 15 agosto 2007 è la conferma di come, sicuramente per la 'ndrangheta, essi continuino a sopravvivere e a essere vitali. (...) Tutti costoro, però, non tengono conto di quanta importanza abbiano, anche in epoca contemporanea, simbologia e ritualità persino in ambienti distanti da quelli mafiosi.*<sup>33</sup>

Hry a sport jsou další významnou formou ritualizace násilí. Nejproslulejším modelem násilných her byly gladiátorské souboje, první masové představení vůbec. Gladiátoři se utkávali v arénách podle předem připraveného scénáře. Násilný boj a krvavá podívaná, ale také ritualizovaný střet s osobnostmi, rolemi, a skutečný kultovní faktor gladiátorů včetně zástupů obdivovatelů a fanoušků, silně připomínají dnes známé fenomény. Ve středověku bylo násilí zušlechtěno a

---

<sup>31</sup> Srov. CICONTE, Enzo. *Storia criminale*, op. cit., s. 54.

<sup>32</sup> Viz SAVIANO, Roberto. *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Milano: Arnoldo Mondadori 2006.

<sup>33</sup> CICONTE, Enzo. *Storia criminale*, op. cit., s. 72. „Řada lidí věří na pomíjivost těchto rituálů a má za to, že se už nepoužívají. Nedávná fakta, jako spálený svatý obrázek nalezený v kapse jednoho ze zavraždených v Duisburgu 15. srpna 2007, jsou ovšem důkazem, že, prokazatelně u 'ndranghety, tyto rituály pokračují a jsou dosud živé. (...) Všichni tihle lidé ale neberou v potaz, jakou důležitost mají symboly a rituály i v současné epoše, dokonce i v prostředích, která jsou mafiánským kruhům vzdálená.“

V srpnu 2007 bylo v německém Duisburgu zastřeleno šest italských občanů; později se ukázalo, že šlo o vyvrcholení dlouholetého boje mezi jednotlivými klany kalábrijské 'ndrangety. (Pozn. aut.)

sublimováno do postavy rytíře. Rytířské turnaje byly zkouškou obratnosti rytířů ve službách vladaře nebo příslušného feudála, formou přípravy na skutečnou válku.

Mýtus gladiátora a rytíře přežil až do dnešní doby, od boxu po wrestling, včetně vyhledávání silně charakteristických protagonistů, často převzatých z antické mytologie nebo zase z moderních mytologií superhrdinů. Soutěžní střetnutí nepředpokládá jen fyzickou konfrontaci, ale také jiné schopnosti a dovednosti. To platí pro lehkou atletiku stejně jako pro týmové sporty, v nichž hraje hlavní roli strategie a taktika (de facto imitace boje).<sup>34</sup>

Jak už jsme se zmínili výše, v západním světě probíhá od konce středověku změna sociální citlivosti v podobě elaborace kodexů chování založených na sebekontrolě a vědomém potlačování extrémních impulsů, pocitů a vášní. Tato změna během času vyprodukovala psychické a institucionalizované bariéry proti otevřené manifestaci agresivních pocitů a nepřátelství. Kontrola vášní a agresivních impulsů má externí a interní aspekt. První, externí aspekt je spojen s centralizací násilných prostředků a fyzického nátlaku. Rozdrobenou moc středověku nahrazuje absolutistická moc centrálního státu, jež zbavuje legitimnosti veškeré „soukromé“ násilí, které se stává předmětem kontroly a represe. Interní aspekt je naopak spojen s rostoucí schopností kontroly vlastních emocí a vnitřního stavu. Tyto procesy pracují na lepší předvídatelnosti a bezpečnosti mezilidských vztahů, a zároveň se prosazuje pojetí lidské přirozenosti jako převážně racionální než instinktivní.

Násilí ale ze společenského života zcela nevymizelo. Agresivita přešla do velké míry do konkurenčního boje v ekonomické sféře. Dále se rozvíjí tzv. „způsobné“ násilí, které zohledňuje společenská pravidla a konvence. Zahrnuje jemnější formy násilí, které ale nejsou o nic méně reálné: lež, podvod, zrada, záludné a skryté formy nevraživosti kvetly nejprve na šlechtických dvorech a později v měšťanských salonech. Tyto formy násilí sice ne vždy ohrožují

---

<sup>34</sup> ELIAS, Norbert, DUNNING, Eric. *Sport und Spannung im Prozeß der Zivilisation*. Suhrkamp 2003. Ritualizace násilí ve sportu má dva aspekty. V první řadě je potlačována agresivita ve své nejextrémnější podobě a je nově definována v rámci regulí „sportovnosti“, které jsou založeny na respektu k soupeři. Také v soutěžních hrách a sportech nesmí agresivita a vzrušení překročit rámec sebekontroly a daných pravidel (nesportovní chování). V moderní společnosti se na druhou stranu stále více rozšiřuje „sportivizace“ volného času. Tento proces vede k situaci, kdy se řada populárních sportů mění v profesionální show k pobavení publika. V takovém případě v divákovi vzniká „mimetické napětí“, tj. příjemný pocit vzrušení, průchodu nahromaděných emocí, účasti na hře prostřednictvím zástupců-protagonistů, která je intenzivnější ve sportech, v nichž konfrontace soupeřů více připomíná boj dvou válečníků nebo nepřátelených skupin.

společenský pořádek, nepřekračují společenské normy a konvence, ale často je využívají a vyjadřují se právě skrze ně.<sup>35</sup>

Podle autorů frankfurtské školy se násilí s příchodem moderního věku a triumfu rozumu stává bytostnou součástí společenských vztahů: jejich logika se stýká. Je výsledkem osvícenské dialektiky, která přestává koncipovat přirozenost, včetně té lidské, jako živoucí realitu, ale chápe ji jako systém objektů, jimž je třeba dominovat a manipulovat jimi.

V této perspektivě interpretují Horkheimer a Adorno také násilný erotismus markýze de Sade. Jeho nemorální etika a jeho estetika jsou v podstatě koherentním, třebaže patologickým výsledkem dlouhé kulturní transformace, k níž náleží řada velkých myslitelů, od Bacona po Kanta.<sup>36</sup> Na jedné straně jde o svéráznou směsici osvícenských idejí a romantických nálad. Značná část kulturní produkce romantismu, od malby a literatury až po filozofii, se přímo hemží odkazy na sadismus, který byl vykázán do hlubin společnosti a stal se objektem psychiatrických výzkumů. Jeho vliv je ale větší, než by se na první pohled zdálo. Sadismus jako vize mezilidských vztahů, tj. směs radikálního individualismu, touhy po moci, důrazu na extrémní vášně, perverzní fantazie, hluboce ovlivnil evropskou kulturu, jejíž imaginární prostor obsahuje řadu sadistických vizí. Italský sociolog Raimondo Strassoldo vyslovil hypotézu, že sadismus je zásadním lidským impulsem a že současná kultura je posedlá sadistickými představami.

*Nel XIX secolo, de Sade è il deus absconditus della cultura ufficiale; il suo nome esce dagli armadi (e dagli „enfes“ delle biblioteche), ed entra nei circuiti pubblici della cultura, solo dopo che i Freud, i Lombroso e i Krafft-Ebing, legittimano i riferimenti al suo nome nell'ambito della ricerca scientifica sulle perversioni psico-sessuali. (...) Tuttavia, a nostro avviso, il riconoscimento esplicito dell'influsso di Sade e lo studio delle sue opere e del suo pensiero alla luce del sole sono solo una piccola cosa rispetto alla sua presenza de facto nella nostra cultura. Essa è così profonda, così pervasiva, così vasta, da accecarci. Come ben si sa, le ideologie più forti sono quelle di cui non si ha coscienza.*<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Srov. GILI, Guido. *La violenza televisiva*, op. cit., s. 37.

<sup>36</sup> Srov. HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt : Fischer Taschenbuch 1988, s. 88.

<sup>37</sup> STRASSOLDO, Raimondo. „Sade trionfante o il corpo nell'arte contemporanea“. In: L. Fortunati, J. Katz, R. Riccini (ed.). *Corpo futuro, Il corpo umano tra tecnologie, comunicazione e moda*. Milano: FrancoAngeli, 1997, s. 83 - 84. V 19. století byl de Sade deus absconditus oficiální kultury; jeho jméno vyšlo ze skříní (a z „podsvětí“ knihoven) a vstoupilo do veřejných kulturních kruhů teprve poté, co Freudové, Lombrosové a Kraft-Ebbingové ospravedlnili odkazy na jeho

Andreoli spatřuje v konkrétních estetických modelech současné mediální společnosti možný pramen „konaného násilí“. Vizuální komunikace, která se díky televizi, internetu a filmu prosazuje čím dál víc, propůjčuje obrazům silnější sdělovací schopnost a přitažlivost, než má například slovo. Existuje verbální násilí, ale především existuje vizuální násilí; „konané násilí“, např. napadení člověka člověkem, použití zbraně, samotná destrukce, dezintegrace člověka, je ve své podstatě vždy vizuální.

Mezi „znázorňovaným“ a „konaným“ násilím tedy existuje určitá souvislost, která touhu po násilí přenáší na obrazovky a z obrazovek do reality. Pokud někdo rád sleduje násilí v televizi, je vyšší pravděpodobnost, že sám bude jednat násilně. Ve společnosti, v níž je násilí nepřetržitě přítomno, pokračuje Andreoli, nutně vzniká záliba v násilí, násilí se stává atraktivním, vyvíjí se estetika násilí, která jej prezentuje jako žádoucí. Potvrzení nachází v dnešní zálibě v hrůze, hladu po násilných scénách a spektakularizaci smrti.

*In questo periodo storico assistiamo contemporaneamente a un lusso che ha raggiunto perfezioni e livelli straordinari di ricercatezza, fino a trasformare un abito o un gioiello in una vera opera da museo dell'eleganza, e il gusto dell'orrido che ha raggiunto la volgarità e incorpora messaggi di una violenza senza limite.*<sup>38</sup>

V tomto smyslu se podle Andreoliho modifikovaly i sexuální preference: dnešní jedinec se stále více přestává zajímat o sexuální styk na klasický „přirozený“ způsob, a naopak vyhledává praktiky, které hraničí s násilím. Kriminální fenomén sériových vražd je přitom často propojen právě s ritualizovaným sexem, s oslavou destrukce těla. Vlastní impotence se tak promítá do násilných ekvivalentů, které vrcholí v extrémně násilných aktech, které už sexuální akt v ničem nepřipomínají. Estetika jako model toho, v čem nacházíme

---

jméno v rámci vědeckého zkoumání psycho-sociálních úchylek. (...) Přesto je výslovné uznání Sadova vlivu a studium jeho děl a myšlenek na denním světle podle našeho názoru jen maličkostí ve srovnání s jeho přítomností v naší kultuře de facto. Ta je tak hluboká, tak rozměrná, a tak široká, že by nás mohla oslepit. Jak známo, nejsilnější ideologie jsou ty, které si neuvědomujeme.

<sup>38</sup> ANDREOLI, Vittorino. *La violenza*, op. cit., s. VII. V tomto historickém období jsme zároveň svědky luxusu, který dosáhl dokonalosti a neobyčejné kultivovanosti do té míry, že mění oděv nebo šperk v nefalšované dílo muzeální elegance, a záliby v hrůze, která dosáhla hranice vulgarity, a která v sobě skrývá poselství bezbřehého násilí.

potěšení, poukazuje na skutečnost, jak silný vliv má kultura na chování jedince. Násilí ovlivňuje její schémata, jejichž základem je ničení a estetika hrůzy.

## 2.4. Znázornění násilí

Násilí je problém, s nímž je člověk konfrontován už od samého počátku lidstva. Obě kolébky evropské civilizace, řecká a hebrejská kultura, jsou založeny na dvou velkých „vyprávěních“ o násilí.

V Genesis, první knize Bible, dochází hned po stvoření člověka a jeho vyhnání z ráje k prvnímu zločinu: Kainově bratrovraždě. S krvelačností, která vyplývá ze závesti k Bohem upřednostňovanému sourozenci, se pojí násilí lži: Kain na otázku, kde je Ábel, odpovídá, že neví.

Nahota Adama a Evy v ráji je symbolem stavu, kdy je člověk schopen dokonalého souladu s druhým, kdy se nepotřebuje nijak chránit. Teprve po prvotním hříchu, důkazu, že je člověk schopen páchat zlo, což pramení z jeho svobody, se člověk za svou nahotu začíná stydět a zahaluje se. Tento stud symbolizuje obavu ve vztahu k druhému. V komunikaci člověka se svým bližním a se sebou samým došlo ke změně, vynořila se hrozba násilí, klamu a manipulace.

Také eposy *Illias* a *Odyssea* hojně líčí násilí války a každodenní krutosti, ale vyprávějí také o Isti s dřevěným koněm, s jehož pomocí se Řekové zmocní Tróje, kterou pak zničí. Odysseův návrat do vlasti je plný násilí. V řecké kultuře, jak je zřejmé i z tragédií, je člověk podroben nepochopitelnému a neměnnému osudu, fatalitě.

*Autori e vittime della violenza sono consapevoli di essere agiti (dall'interno) e costretti (dall'esterno) da forze che non possono dominare, coscienti dell'assurdità delle loro contese e dell'ingiustizia della loro sorte, eppure sopportano il loro destino.*<sup>39</sup>

Znázorňování násilí je v umění přítomno už po staletí. Existuje hluboký rozdíl, ale také neodmyslitelný vztah mezi „konaným“ násilím a „znázorněným“ násilím.

---

<sup>39</sup> GILI, Guido. *La violenza televisiva*, op. cit., s. 16 - 17. Původci a oběti násilí si jsou vědomi, že jsou (zevnitř) vedeni a (zvnějšku) nuceni silami, které nemohou ovládat, jelikož jsou si vědomi absurdnosti svých sporů a nespravedlnosti vlastního osudu, a přece svůj osud snášejí.

Znázorňování násilí mělo v historii nejrůznější funkce, v závislosti na okolnostech a kontextu: vyučování a předávání hodnoty násilného činu, oslavování vítězství nebo oběti určitého hrdiny, zastrašování a výstraha, demaskování hrůzy a následků násilí.

Znázorňování násilí může sloužit k získání odstupu od konaného násilí tím, že vyjadřuje morální odsouzení beztrestnosti a jejích následků. Může představovat strategii identifikace a odklonění agresivního potenciálu v sociálních vztazích formou rituálu a ceremonie (tento cíl sleduje například autorka erotických hororů s prvky *noir*, Alda Teodorani). Může rovněž akcentuovat, povzbuzovat nebo ospravedlňovat agresivní mentalitu a násilné chování. Už v dobách antiky existovalo heroizování agresivity, v jehož rámci dostalo násilí pozitivní hodnotu díky příkladům v podobě národních hrdinů, často válečníků nebo vojevůdců, v podobě ság a hrdinských legend o válkách a dobytelských činech, v podobě agresivních symbolů (například agresivní symbolická zvířata jako orel, lev, tygr, medvěd, kouhout), které vyjadřují identitu kolektivu.

Znázorněné násilí je tedy úzce propojeno s konaným násilím, a to ve všech formách narace.

*Il racconto concitato di un fatto violento appena accaduto mantiene una immediata forza comunicativa e ansiogena. Può incuriosire, atterrire, provocare una reazione di fuga o una reazione aggressiva. Ma il racconto può anche acquistare una „distanza“ dall'evento e operare una sua rielaborazione, assumendo diverse forme: forma orale come nell'epica, nel teatro e nella fiaba; forma scritta come nel romanzo o nella cronaca giornalistica; forma di immagine come nel disegno, nella pittura, nella scultura e nelle moderne arti e tecniche audiovisive. Assumendo un carattere riflessivo, la violenza narrata si presta a un insegnamento, a una considerazione morale e filosofica, a una partecipazione collettiva, al piacere estetico del racconto.*<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> Ibidem, s. 38. Vzrušené vyprávění násilné události, která se právě stala, si udržuje bezprostřední komunikativní a anxiogenní sílu. Může zaujmout, vyděsit, vyprovokovat útek nebo agresivní reakci. Ale vyprávění může zároveň získat „odstup“ od dané události a zpracovat ji, přičemž může mít různou formu: ústní stejně jako epickou, divadelní a pohádkovou; psanou formu jako je tomu v případě románu nebo černé kroniky v tisku; obrazovou formu jako je kresba, malba, sochařství a moderní umění a audiovizuální technika. Vyprávěné násilí získává reflexivní charakter a je vhodné k poučení, k morální a filozofické úvaze, ke kolektivní účasti, k estetickému požitku z vyprávění.



### 2.4.1. Ústní vyprávění

Před rozšířením psaného textu a hlavně tisku představovalo orální vyprávění násilí jedinou možnost, ale svůj význam si zachovalo i následně ve formě rodinných nebo hodpodských historek, kázání kněze nebo ve vyprávění jarmarečních zpěváků. Svěbytnou podobu moderního folkloru pak představují tzv. městské legendy.

Z ústního vyprávění vychází epická tvorba. Může mít náboženský, mytický nebo historický původ, v každém případě se jedná o různě upravený a změněný příběh či legendu, v níž daná společnost rozeznává a ctí svůj původ a životní hodnoty. Ústředním tématem epiky je válka. Západní literatura se v určitém smyslu zrodila díky válce, pokud vycházíme z tvrzení, že celá řecká kultura by byla nemyslitelná bez trojské války a dlouhodobého zpracování a oslavování tohoto konfliktu.<sup>41</sup>

Po velkých dílech řecké (*Illias*, *Odyssea*) a římské antiky (*Aeneas*) představuje základní linii kulturních tradic různých evropských národů a budoucích národních států středověká epika (francouzské *chansons de geste*, španělský *Cid*, bretaňský *Artuš*, němečtí *Nibelungové*, atd.). Tato vyprávění představují zakládající mýty vlastní historie, jejíž charakter přezívají dodnes v národní sebe prezentaci a stereotypch. Epická tradice v Evropě zažila renesanci v období romantismu a národních hnutí, ve Spojených státech pak v epopeji o dobývání divokého Západu.

Jedním z univerzálně rozšířených druhů ústního vyprávění je pohádka, která se řadí mezi nejstarší výtvoř lidské kultury. Pohádky se neobracely vždy jen na dětské publikum, v rolnických kulturách představovaly zdroj zábavy pro dospělé a děti ze všech společenských vrstev a v každém kulturním kontextu. Přesun pohádky od dospělého publika k výhradně dětskému je historickým výsledkem pozvolného získávání vědomí o rozdílu mezi dospělými a dětmi v moderní éře, který se projevil nejprve ve vyšších společenských vrstvách. V této souvislosti se vynořil problém vhodných textů pro děti. A právě v tomto kontextu vzniká dětská literatura, jejíž základním kamenem se staly pohádky bratří Grimmů, které byly výslovně určeny dětem.

Od 19. století se tedy pohádka stala výhradně dětským literárním žánrem s cílem bavit a zaujmout i ty nejmenší, ale zároveň jim poskytnout poučení a

---

<sup>41</sup> Ibidem, s. 39.

morální příklad. Hrdina musí vždy přijmout výzvu, odpovědět na otázku, splnit úkol, podstoupit zkoušku, vystavit se vážnému nebezpečí, a tyto výzvy, otázky a úkoly mu ukládá vždy nepřátelský nebo násilný protivník či pronásledovatel (drak, čert, čarodějnice, obr, macecha, loupežníci, zneprátený král).

Hrdina není konfrontován jen se soupeřem/škůdcem, ale někdy také s „falešným hrdinou“. Morální protiklady dobrý-zlý, skromný-neskromný, upřímný-prolhaný napomáhají dítěti rozlišit správného hrdinu od toho falešného, oddělit podstatu od zdání. Jedná se tedy o vyprávění boje dobra se zlem, kde zlo je především násilí ve všech svých formách: krvelačnost nebo příšerné proměny, ale také faleš, podvod a přetvářka. Jde o příběh, který i přes komplikovaný děj končí vždy dobře.

Význam pohádky pro proces individuálního vývoje a socializaci jedince spočívá v tom, že se dítě může identifikovat jak s Karkulkou, tak s vlkem, buď s Jeníčkem a Mařenkou, nebo ježibabou, takže se může naučit rozpoznat své pocity a pocity druhých, a zařadit je do systému morálních hodnot. Násilí, které je často líčeno velmi krutě a podrobně, má v pohádce funkci morálního ponaučení.

Je pohádka v epoše „masové kultury“ odsouzena k definitivnímu zániku? Významy a vyjadřovací prostředky pohádky do značné míry absorbovaly žánry masové kultury. Film, hlavně animované filmy z produkční dílny studií Walta Disneyho, čerpal v řadě případů z pohádek, a „přepsal“ tento tradiční narativní žánr do jazyka kreslených animací, třebaže z klasických příběhů okrájel nejkrutější aspekty a vyzvedl optimistický charakter a šťastný konec.<sup>42</sup>

Zcela opačnou taktiku zvolil Daniele Lutazzi, který v antologii *Gioventù cannibale* zpracoval klasickou Červenou Karkulku v žánru *splatter*: děj se odehrává v Miláně 90. let, roli Karkulky převzala „mladička astmatická maďarská modelka“, babičku si zahrál ostentativně nejmenovaný (jméno je v textu důsledně nahrazováno třemi hvězdičkami) postarší módní návrhář a vlkem je zlý P.R. agent. Ten si v následujícím úryvku „pochutnává na babičce“:

*Il P.R. gli apprì l'addome ed ebbe tutto il tempo di allestire sugli scacchi bianchi e neri del pavimento di maiolica una mostra estemporanea di visceri d'artista rosso-bluastrì. \*\*\* defecò per riflesso involontario. Il P.R., irritato dal puzzo, avvicinò la bocca all'inguine di \*\*\*, lo castrò con un morso*

---

<sup>42</sup> Ibidem, s. 45.

*deciso e sputò lo scroto nel bidet. \*\*\* si svegliò urlando in preda a emozioni miste, e stavolta il Marco soffocò i suoi strilli con una spruzzata di spermicida Glaxo. Quindi gli recise la Trachea per impedirgli di soffocare, asportò la laringe e pizzicandone con maestria le corde vocali ne cavò il ritornello di Quando dico che ti amo, in hit di Tony Renis. Segare il resto del corpo in cubetti da un decimetro col coltello per il grana fu uno strazio.*<sup>43</sup>

#### 2.4.2. Psané vyprávění

Teprve s vynálezem tisku došlo v narativních žánrech k radikální změně. Médium tisku umožnilo přímý vztah k textu. Ruku v ruce s rozšiřováním tisku se zachycení násilí vyjadřuje ve dvou hlavních formách: literárním vyprávění ve formě románu a v černé kronice v tisku.

V epice je násilí součástí hrdinských činů, hraje tedy vždy nějakým způsobem exemplární roli, v románu se naopak mísí se životem, je součástí vyprávěných příběhů, lidských osudů. Velká literatura ukázala zlo světa a individuální i kolektivní lidskou schopnost páchat zlo. Toto zlo čtenáře na jednu stranu provází jako jedna z mnoha komponent komplexního světa, a na druhé straně ho pobízí, aby se s ním morálně konfrontoval, aby vůči němu zaujal určitý postoj.

V 18. a 19. století se zrodil měšťanský román a populární masová literatura, spojená s třemi hlavními faktory: gramotnost širokých vrstev populace, vznikem čtenářského obecenstva, které se lišilo od tradičních vzdělaných vrstev, a nižší cenou knih. Na rozdíl od tradičních vzdělavců si měšťané a lidové vrstvy žádaly nenáročnou zábavnou literaturu. Následkem jsou i jednodušší syžety, polarizovanější postavy, opakující se témata. V tomto kontextu má i zachycení zla a násilí tendenci ke zjednodušování a jednostrannosti a velmi záhy dochází ke zrodu tzv. žánrové literatury (gotický román, fantastická povídka), jejichž hlavním motivem je násilí a hrůza. Lidová narativa nebo také „paraliteratura“, se vždy

---

<sup>43</sup> BROLLI, Daniele (ed.). *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*. Torino : Einaudi 1996, s. 65. P.R. mu otevřel břišní dutinu a v naprostém klidu uspořádal na černobílé šachovnici vykachličkované podlahy improvizovanou výstavu umělcových rudých vnitřností s modrým nádechem. \*\*\* se neubránil reflexu a nedobrovolně se vyprázdnil. Vzniklý zápach P.R. podráždil. Přiblížil svá ústa ke slabinám \*\*\*, rozhodným skusem ho vykastroval a šourek vyplivl do bidetu. \*\*\* se probudil s řevem a v zajetí smíšených pocitů, a tentokrát Marco jeho kvičení umlčel spermicidem Glaxo. Potom mu prořízl průdušnici, aby se nemohl udusit, vyjmul hrtan a na hlasivky s bravurou vybrnkal refrén Když říkám, že tě miluji z hitu Tonyho Renise. Rozřezat zbytek těla na kostky o hraně deset centimetrů nožem na parmazán bylo utrpení.

pohybovala mimo území tzv. „vysoké“ literatury, ale dobývá si stále pevnější pozice. Problematika žánrů v Itálii je velmi komplexní téma, jemuž bude věnován odpovídající prostor v samostatné kapitole.

V druhé polovině 18. a v průběhu 19. století se v Anglii a jiných severoevropských zemích rozvinul gotický román. V tomto žánru se projevuje fantastično v neklidné, noční, podzemní dimenzi. Události a postavy, které vtrhávají do normálního každodenního života, nepocházejí z nadpřirozena, ale z „podpřirozena“, z podzemí, temnot, pekla, světa, v němž mrtví ožívají proto, aby ohrožovali živé.

Dalším velmi úspěšným žánrem, který dluží mnohé gotickému románu, byl *feuilleton*, populární román plný vášní, násilí a okázalých efektů. *Feuilleton* původně vycházel na pokračování v novinových přílohách a později se osamostatnil jako žánr. V italské narativě existuje vlastní tradice tzv. románů *d'appendice* - nejvýraznější představitelkou tohoto žánru byla Carolina Invernizio (1851 – 1916), která se ve svých dílech často inspirovala černou kronikou, samozřejmě především senzačními a hrůznými zločiny. Černá kronika se tak stává dobře známou, familiární scénou, která umožňovala přizpůsobit se vkusu čtenářů, jejichž velkou část už v té době tvořily ženy.

Dnešní žánrovou literaturu silně ovlivnila především americká produkce. Jedním z nejvýznamnějších amerických autorů fantastického žánru, z něhož se postupem doby vyvinuly další specifické žánry, jako je *horror* nebo *science fiction*, je vedle Poea a Hawthorna především Howard Phillips Lovecraft (1890 – 1937), v jehož temných povídkách ožívají dávná prokletí poklidné americké provincie. Lovecraft tvrdil, že strach je nejsilnější lidskou emocí a že nejstarším a nejsilnějším typem strachu je strach z neznáma.<sup>44</sup>

V USA má kořeny i v Itálii dnes silně přítomný žánr *noir*, který se časem definitivně oddělil od detektivního žánru – úrodnou půdou mu byly americké populární sešity, jako např. *Weird Tales* nebo *Black Mask*, které navazovaly na tradici původně evropské konzumní literatury 19. století. Od dvacátých let 20. století nastal ve Spojených státech obrovský rozmach fenoménu *pulp*, tj. stánkových periodik tištěných na zbytkovém papíru („pulp“) s křiklavými obálkami, které obsahovaly krátké povídky a romány na pokračování

---

<sup>44</sup> Srov. MITCHELL D. M. (ed.). *Saggezza stellare. Nel segno di Lovecraft. Racconti soprannaturali per il Nuovo Millennio. Z angličtiny (The Starry Wisdom. A Tribute to H. P. Lovecraft)*. Creation Books 1994) přeložil kolektiv autorů. Torino : Einaudi 1996, s. VII.

nejpopulárnějších lidových žánrů: od westernu a sci-fi až po horor a detektivní romány.

*Intanto nessuno ha mai cercato di far passare la narrativa di genere per una novità. Esiste, se Dio vuole, da prima di tutta l'altra letteratura. E poi, chi ha saputo descrivere meglio il proprio tempo e i suoi problemi? Sue o Mérimée? Manchette o Françoise Sagan? Dick o Updike? Ellroy o Leavitt? Lucarelli o Cotroneo? Via, non scherziamo...*<sup>45</sup>

### 2.4.3. Horor a splatter

Podobně jako třeba *noir* se i *horor* ve svých počátcích definoval jako emoce nebo tendence, a nikoli jako přesně vymezený žánr (literární i filmový). V původním pojetí specifických atributů textu, který ve čtenáři dokáže vyvolat intenzivní strach, hrůzu nebo zděšení na základě jeho osobních úzkostí a definuje se jako ukojení čtenářovy potřeby konfrontace s neznámem, by se za *horor* např. vedle klasických Poeových povídek dala označit dokonce i Bible. V 70. letech se ale z *hororu* na základě úspěchu Kingovy novely *Carrie* a stejnojmenného De Palmova filmu stal vlastní žánr v podobě, v jaké triumfoval koncem 80. a začátkem 90. let. Namísto proměnlivé tendence se „moderní“ *horor* vyznačuje specifickou identitou a pravidly, která čtenáři vyžadují. Opakují se stejná témata, stejný mechanismus děje, která se později stala snadným zdrojem parodií. V této souvislosti můžeme hovořit také o sebereflexi žánru, který nejrůznějšími způsoby odkazuje sám na sebe.

V pozdějších 90. letech se *horor* v této podobě vyčerpal a začal nepozorovaně prolínat jinými žánry a médii, včetně počítačových her nebo reklamy. Kolem roku 2000 se začíná vracet ke svým původním atributům, k emocím hluboko v nás, ke konfrontaci s naším podvědomím a obavami.<sup>46</sup> Začíná být opět „vážný“, často apokalyptický (zajímavé je, že apokalyptický rozměr se

---

<sup>45</sup> EVANGELISTI, Valerio. *alla periferia di alphaville*. Napoli: l'ancora del mediterraneo 2001, s. 26. Přitom se nikdy nikdo nesnažil vydávat žánrovou narativu za něco nového. Ta s Boží pomocí existovala ještě před celou ostatní literaturou. A potom, kdo dovedl lépe popsat svou dobu a její problémy? Sue nebo Mérimée? Manchette nebo Françoise Saganová? Dick nebo Updike? Ellroy nebo Leavitt? Lucarelli nebo Cotroneo? Co si budeme nalhávat...

<sup>46</sup> „What is horror fiction?“ In: <http://www.horror.org/horror-is.htm>.

objevuje už před teroristickými útoky v září 2001, které bývají často definovány jako příčina tohoto nového směřování).

Počínaje 60. lety 20. století začíná ve filmových hororech coby spouštěcí mechanismus hrůzy fungovat lidské tělo, do kterého tento žánr násilím vniká – převládající *splatterová* tendence v *hororu* vydržela až do 90. let, kdy se žánr začíná obracet k virtuální realitě a „new gothic“. V 80. letech se násilí v žánru *splatter*, který se mezitím vymezil jako specifický subžánr, propojuje s novou tematikou. Na jedné straně násilí hyperbolizuje natolik, že někdy sklouzává do grotesknosti, na druhé straně se poprvé objevuje vědomá retrospektiva a citace z filmových dějin; začíná se projevovat postmoderní žila. Nástupcem *splatteru* v 90. letech se staly příběhy o sériových vrazích a nové teenagerovské *slashery*<sup>47</sup>.

*Horor* je více než jiné žánry mediálním archivem úzkostí, nebezpečí a strachu zpodobněných v podobě nejrůznějších monster, která jsou znovu a znovu vytahována na povrch. Z pohledu mediální teorie je zábavní průmysl vůbec jedinou bariérou, která nás v éře „elektronické apokalypsy“ chrání před ztrátou paměti. Zvláště pak *splatter*, který groteskně, až manýristicky hromadí a kupí přes sebe hororové figury až do nechutné míry:

*Wie in den Höllenvisionen Hieronymus Boschs und Pieter Bruegels des Älteren zeichnet der Horrorfilm überdetaillierte Gemälde des Weltuntergangs, um möglichst viel Information zugleich zu speichern und abzuspielen.*<sup>48</sup>

## 2.5. Fotografie a film

Paralelní historie, pokud jde o propojení, opozici a konkurenci umění a masových médií začala zhruba před půldruhým stoletím vynálezem fotografie, který znamenal vstup do éry technické reprodukovatelnosti (a tedy masového

---

<sup>47</sup> *Slasher* je dalším hororovým subžánrem, který se vyznačuje následujícím schématem děje: skupinka teenagerů se dopustí nepatřičného činu, který se pokouší utajit. Přitom netuší, že daný čin viděl ještě někdo jiný. Tento svědek se později promění v postavu krutého vraha, který se teenagerům mstí. Za vrcholnou epochu *slasher* filmů se označují 80. léta, druhá vlna následovala v druhé polovině 90. let. In: <http://en.wikipedia.org/wiki/Slasher-Film>.

<sup>48</sup> METELING, Arno. *Monster. Zur Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*. Bielefeld: transcript 2006, s. 36. Podobně jako kdysi pekelné vize Hieronyma Bosche a Pietera Bruegela maluje i hororový film nadmíru podrobný obraz světa, aby mohl uložit a přehrát co nejvíce informací zároveň.

rozšíření) obrazů násilí a smrti. Násilí a smrt ztrácejí sakrální „auru“ a dochází k jejich sekularizaci.

Prostřednictvím fotografických snímků ztrácí válka heroický charakter, a ukazuje tvář každodenního utrpení a masakrů způsobených moderními zbraněmi, počínaje především 1. světovou válkou. Zatímco v malbě byl válečný střet líčen a doplňován pomocí autorovy fantazie, může fotografie bezprostředně dokumentovat každodenní život na bojištích a v zákopech, nebo sbírání mrtvých po boji. Pomocí fotografie je tedy možné zachytit skutečné hromady mrtvol nebo jednotlivé mrtvé vojáky. Tyto snímky byly někdy výsledkem vědomé konstrukce jednotlivých scén, které fotograf nedokumentoval, ale vyzvedl jejich narativní a ideologickou funkci, například za účelem exaltace jedné z válčících stran nebo s cílem upozornit na hrůzy války.<sup>49</sup>

Od té doby se galerie snímků mrtvol enormně rozšířila, od fotografií mrtvých z Pařížské komuny, po Che Guevaru, Nikolaje Ceausesca nebo syny Saddáma Hussejna. Fotografie dokumentuje násilí přírodních živlů i systematické násilí lidské civilizace. Fotografie se staly rovněž jednou z pomůcek činnosti soudů a institucí společenské kontroly.

Roli opravdu významného dokumentu si ale fotografie vydobyla teprve tehdy, když se začala objevovat v tisku jako doprovod článků, a následně i v audiovizuálních médiích a na Internetu. Zároveň došlo k rozšíření její narativní a ideologické funkce. Některé snímky se staly skutečnými ikonami moderních tragédií. Mimochodem, pro vývoj žánru *noir*, a především jeho vizuální stránky, hrály zásadní úlohu novinářské či policejní fotografie skutečných zločinů, lépe řečeno míst činu, a ponurého prostředí amerických metropolí.

*Dark rooms with light slicing through venetian blinds, alleys cluttered with garbage, abandoned warehouses where dust hangs in the air, rain-slickened streets with water still running in the gutters, dark detective offices overlooking busy streets: this is the stuff of film noir--that most magnificent of film forms--a perfect blend of form and content, where the desperation and hopelessness of the situations is reflected in the visual style, which drenches the world in shadows and only occasional bursts of sunlight.*<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Srov. GILI, Guido. *La violenza televisiva*, op. cit., s. 56.

<sup>50</sup> „Film Noir: An Introduction.“ In: <http://www.imagesjournal.com/issue02/infocus/filmnoir.htm>. Tmavé prostory s paprsky světla, které prosvítají žaluziemi, postranní ulice zavalené odpadky, opuštěná skladiště, kde se ve vzduchu vznáší prach, ulice kluzké od deště, kde voda dosud odtéká

S příchodem filmu ve 20. století se násilí společně se všemi dalšími aspekty lidského života stává sekvencí pohyblivých obrázků. Filmová kamera a později i videokamera či televizní kamera se staly mimořádnými informačními a dokumentárními prostředky, které do paměti a vědomí posledních generací vtiskly obrazy nejdůležitějších událostí naší doby: první a druhé světové války, velké deprese a evropských diktatur, studené války a války ve Vietnamu, atentátů na významné politické osobnosti, přímý přenos pádu berlínské zdi nebo atentátu na World Trade Center, až po nekonečnou řadu záběrů z každodenní černé kroniky, které zaplavují masová média.

Filmové záběry jsou ovšem i neobyčejně účinným jazykem a uměleckou formou pro vyprávění příběhů a vizualizaci lidské fantazie. Prvním závažným filmovým tvůrcem v tomto kontextu je pravděpodobně D. W. Griffith se snímkem *Zrození národa* (1915, *The Birth of a Nation*) o americké občanské válce, nebo *Intolerance* (1916), prvním velkofilmem o historii netolerance, vyprávěné ve čtyřech epizodách: pád Babylonské věže, život Ježíše Krista, masakr hugenotů o Bartolomějské noci a kronika jedné stávky. Už v těchto filmech jsou tedy silně zastoupena témata války, nespravedlnosti, násilí a předsudků, převyprávěných do té doby neznámým filmovým jazykem.

Kromě připomenutí historických událostí nebo vyjádření velkých metafor lidské existence (Langova *Metropolis*, Chaplinova *Moderní doba*) čerpal film ze současnosti a z černé kroniky. Vznikaly dramatické příběhy s různými formami násilí, od klasických zločinů, korupce, předsudků a netolerance až po represivní státní instituce. Zde se opět nabízí příklad filmů žánru *noir*, které se podstatně lišily od hlavní hollywoodské produkce třicátých a čtyřicátých let 20. století nejen depresivní vizuální stránkou, ale také obsahem, jenž úzce souvisel s nejistotou plynoucí nejprve ze světové hospodářské krize konce dvacátých let, poté z druhé světové války, a následně ze studené války a období mccarthismu.

*Il noir presenta un ritratto del mondo estremamente realistico. Troppo realistico. È quello in cui viviamo: intrecci criminosi tra affari e politica, città*

---

do kanálů, temné detektivní kanceláře s okny do rušných ulic: to je materiál filmů *noir* – nejpozoruhodnější filmové formy – dokonalá směs formy a obsahu, v níž se zoufalství a beznaděj jednotlivých situací odráží do vizuálního stylu, který utápí svět ve stínech se vzácným vpádem slunečních paprsků.



*attraversate dalla violenza, insomma ciò che non vogliamo vedere, o che speriamo di non incontrare mai.*<sup>51</sup>

Vyjadřovací možnosti filmu ale dávaly prostor i fantazii a obskurní lidské představivosti, například v Cooperově a Shoedsackově snímku *King Kong* (1933), kde nacházíme řadu témat ze světa mýtu a pohádky. Také fenomén monster úzce souvisí s aktuálním vývojem společnosti a její politickou situací. Díky hollywoodské filmové produkci se v imaginárním světě 20. století ustálila čtyři „klasická“ monstra 19. století (Drákula, Frankenstein, Mumie a Vlkodlak).

*Le crisi economiche ricorrono continuamente, presentandosi a onde, ma non si concludono, non hanno esiti. E ciò accentua l'incertezza, il disorientamento: ai soggetti capaci di cambiamento, nell'immaginario si sostituiscono i mostri.*<sup>52</sup>

Od němých černobílých snímků po zvukové a barevné produkce, až po filmy na panoramatickém plátně a grafické efekty, které umožnil rozvoj nových informačních technologií, získává filmový obraz stále působivější účinky. Násilí v nejrůznějších formách a výrazech lze zachytit velmi věrně a bezprostředně. Film zároveň nabízí možnost rekonstrukce a zachycení lidské fantazie a imaginace, kterou ústní nebo psané vyprávění či statické obrazy postrádají. V našem kontextu nesmíme zapomínat na komiks, který je rovněž součástí italské narativní produkce 90. let, a který je vlastně prototypem dnes dominantní multimediální interaktivity.

Film umožňuje vtažení diváka do děje celou řadou propracovaných strategií, od subjektivního snímání, díky němuž je možné vžít se do role agresora nebo naopak oběti, efektu zpomalení, který má za následek nejen dramatizaci, ale také estetizaci násilí (např. zpomalené záběry boje ve filmech *Statečné srdce* či *Gladiátor*), až po efekty vytvořené pomocí počítačové grafiky, která otevírá prostor fantazii i realizování násilných výjevů.<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> GIOVANNINI, Fabio. *Storia del noir*. Roma: Castelvechi 2000, s. 31. Noir představuje extrémně realistický obraz světa. Příliš realistický. Je to svět, ve kterém žijeme: zločinné propletení obchodu a politiky, města proniknutá násilím, zkrátka všechno, co nechceme vidět, nebo s čím doufáme, že se nikdy nesetkáme.

<sup>52</sup> GIOVANNINI, Fabio. *Mostri*, op. cit., s. 11. Hospodářské krize se neustále vracejí, dostavují se ve vlnách, ale neuzavírají se, nemají konec. A to zvyšuje nejistotu, dezorientaci: změny schopné subjekty jsou v našich představách nahrazovány monstry.

<sup>53</sup> Srov. GILI, Guido. *La violenza televisiva*, op. cit., s. 59.

## 2.6. Média

Svět dnešního člověka se neomezuje jen na jeho bezprostřední okolí, ale na všechna prostředí, která mu zprostředkovávají nejrůznější média. Jeho vnímání se tak rozšiřuje více méně na celou planetu, a je naprosto odlišné od vnímání západního člověka v „předtelevizní“ éře.

*Viviamo un periodo in cui i confini tra concreto e immaginario, tra reale e virtuale si fanno sempre più tenui. (...) La realtà televisiva finisce per sopprimere quella concreta. Si dovrà imparare a riconoscere un oggetto nella sua fisicità, nella sua resistenza. (...) Questo accade anche per la violenza: sono tanti gli episodi di violenza come spettacolo che quando si passa per strada e si assiste alla violenza vera, non si hanno reazioni differenti e ci si comporta come davanti a un film.*<sup>54</sup>

Masová média už v současnosti nelze považovat za pouhé kanály nebo terminály přenosu informací, ale za „rámec“ znázorňování a vnímání světa a nefalšovaný symbolický prostor, v němž se dnešní lidé pohybují.

Nejdůležitějším „vypravěčem příběhů“ je dnes televize, která oslovuje široké vrstvy a přejímá funkce, které dříve vykonávala epika, divadlo, malba nebo právě literatura. Proto je důležité pozastavit se nad znázorňováním násilí právě v tomto médiu. Specifičnost zobrazování násilí v televizi spočívá v tom, že ačkoli se ve svém „realismu“ de facto neliší od filmu, nejedná se pro diváka o zkušenost, která je jasně oddělena od jiných činností dne (jako je tomu např. u návštěvy kina).

Televize je domácí médium, jediné, které doprovází rodinný život nejen proto, že je k dispozici 24 hodin denně, ale hlavně proto, že se přizpůsobuje jeho rytmu. Televize v kuchyni doprovází přípravu jídel a domácí práce, v obýváku slouží k odpočinku, v ložnici jako společník na dobrou noc nebo jako rozptýlení, když nemůžeme usnout. Televize je ve většině domácností stálým hostem. Nejen, že doprovází denní rytmus rodinného života, ale skladbou programu ho zároveň spoluurčuje. Hranice televizního světa a reálného, každodenního života není ostrá,

---

<sup>54</sup> ANDREOLI, Vittorino. *La violenza*, op. cit., s. 188. Žijeme v době, v níž se hranice mezi konkrétním a imaginárním, mezi reálným a virtuálním neustále ztenčují. (...) Televizní realita nakonec nahradí konkrétní skutečnost. Člověk se bude muset naučit rozeznávat předměty v jejich fyzičnosti, v jejich pevnosti. (...) To platí i pro násilí: existuje tolik projevů násilných představení, že když jde člověk po ulici a stane se svědkem skutečného násilí, reaguje stejně a chová se, jako by sledoval film.

tyto světy se často mísí. Tak se do všedního života dostává i násilí, které se proplétá s domácími pracemi a rodinným životem.

*Essa può essere figura che emerge nel consumo del medium televisivo e attira l'attenzione dello spettatore, ma anche sfondo che accompagna le consuete routines quotidiane, il mangiare, il conversare, il rilassarsi dopo cena.*<sup>55</sup>

Ze všech médií se televize nejvíce podobá reálnému životu. Oslovuje hned několik smyslů, nejen zrak a sluch, ale také hmat natolik, že se postavy v televizi zdají „na dotek“, že divák vstupuje do situací a prožívá je zevnitř.

Televizní jazyk se skládá z obrazů, zvuků, mluveného slova, interaktivních situací. Sledování televize nevyžaduje žádné zvláštní schopnosti ani vzdělání, na rozdíl od literatury nebo tisku. Nejrozumnější věkové a kulturní skupiny jsou tak potenciálně vystaveny stejnému obsahu. Příchod barevné televize hrál v tomto procesu velkou roli. Zatímco si černobílé obrázky udržují od reálného světa odstup, realistické barvy tento odstup ruší. Barva televizi zkonkrétnila, učinila ji realističtější a méně metaforickou.

Téma násilí je v Itálii na denním pořádku. Fakt, že v zemi, která se považuje za jednu z nejvyspělejších na světě, existují zóny, které ovládají zločinecké organizace, je neoddiskutovatelný. Mafie je v Itálii hlubokým společenským problémem, který se navenek nejvíce projevuje v jižních regionech a analýza tohoto fenoménu si vyžaduje větší prostor, který mu věnujeme v samostatné kapitole. V 70. letech zažila Itálie řádění levicového i pravicového terorismu, únosy se v této zemi provádějí na profesionální úrovni, v 90. letech se stát dostal do otevřeného střetu se sicilskou mafií, jehož výsledkem byla tragická krveprolití.

Na druhé straně italský veřejný prostor z velké části ovládá právě televize, která je nejdůležitější součástí masové kultury v zemi. Historik Paul Ginsborg ve své knize o italské společnosti v období 80. a první poloviny 90. let poukazuje na oficiální statistiky: zatímco průměrná doba, kterou Italové strávili sledováním

---

<sup>55</sup> GILI, Guido. *La violenza televisiva*, op. cit., s. 63. Může být figurou, která vystoupí z konzumu televizního média a přitáhne divákovu pozornost, ale také pozadím, které doprovází obvyklou každodenní rutinu, jídlo, hovor, odpočinek po večeři.

televize v roce 1988 byla 2 hodiny 35 minut denně, vyšplhala se tato hodnota z důvodu rozšíření barevné televize a silného nástupu soukromých komerčních stanic v roce 1995 na 3 hodiny 35 minut denně, přičemž se u většiny respondentů jednalo o jedinou kulturní aktivitu, které se věnovali každodenně.<sup>56</sup>

Násilí je bezesporu jednou ze zásadních komponent italské reality: jakým způsobem s tímto fenoménem pracovali mladí literáti, z nichž se postupem 90. let stali zavedení spisovatelé, a jakým způsobem programově žánroví autoři? Jak velká je vůbec role médií a žánrů v současné italské narativní próze? To je téma následujících kapitol naší práce.

---

<sup>56</sup> Srov. GINSBORG, Paul. *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato. 1980 – 1996*. Z angličtiny přel. Bernardo Draghi. Torino : Einaudi 1998, s. 207.

### 3. Gioventù cannibale – mezník v italské narativní próze

O násilí v italské narativě 90. let se hovoří především v souvislosti s antologií *Gioventù cannibale*, jež zaznamenala nevídaný úspěch. Pro mnohé se stala odrazovým můstkem ke svělé kariéře, vzorovým příkladem je v tomto směru Niccolò Ammaniti, který je v současné době jedním z nejprodávanějších autorů. Ale i další autoři díky tomuto počínu prosluli a stali se zavedenými jmény. Nakolik se jednalo o marketingovou strategii nakladatelství Einaudi a nakolik o uměle vytvořenou hysterii v médiích, v nichž je literatura jen na okraji zájmu? Kanibalové rozdělovali a rozdělují názory. V každém případě antologie představovala zlom v „mainstreamové“ literární a vydavatelské scéně – díky úspěchu kanibalů se literárních žánrů, především žánrů *noir* a *splatter*, chopili i další nakladatelští giganti, většinou na účet malých nezávislých nakladatelství, na jejichž půdě tento „trend“ vznikl už počátkem 90. let.

Po dlouhých letech se tak objevilo seskupení autorů s víceméně stejnou linií. Po literární scéně 70. let, která připomínala stojaté vody, a literární scéně 80. let, která nezaznamenala výraznější skupinu ani proud, a spíše se na ní prosadilo několik výjimečných, ale osamocených tvůrčích osobností, se v 90. letech konečně zdá, že došlo k obratu. Objevily se husté šiky mladých spisovatelů jedné generace, narozené v 60. a 70. letech. Dlužno říct, že velkou zásluhu na tom měla editorská práce Piera Vittoria Tondelliho v 2. polovině 80. let, a s ním spojené produkce zmíněných malých alternativních nakladatelství. Trendu „mladé literatury“ se po úspěchu *Gioventù cannibale* systematicky chopili nakladatelští mamuti, kteří za tímto účelem založili speciální edice – nejznámější a nejvýznamější je *Stile libero* nakladatelství Einaudi nebo *Feltrinelliho I Canguri*.

*Nasce e si diffonde una narrativa vitale e policentrica, dai contenuti talora edulcorati talora a forte impatto emotivo ma sempre attenta a rispecchiare una realtà in atto, si tratti dei disagi personali o della condizione metropolitana di aree e gruppi sociali ben definiti ovvero delle difficoltà esistenziali e culturali della vita di provincia.*<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> MONDELLO, Elisabetta. „Il Neonoir. Autori, editori, temi di un genere metropolitano.“ In: Elisabetta Mondello (ed.): *Roma Noir 2005. Tendenze di un nuovo genere metropolitano*. Roma : Robin 2005, s. 23. Zrodila se vitální a polycentrická narativní próza, s obsahem, který byl někdy uhlazený a někdy silně emotivní, ale která vždy pečlivě odráží aktuální realitu, ať už se jedná o osobní nepokoj nebo podmínky velkoměstské existence jasně definovaných oblastí a sociálních skupin, nebo o existenciální a kulturní těžkosti provinčního života.

Kanibalská kontaminace žánrovou literaturou vedla k tomu, že se vůbec začala brát v potaz tvorba, dosud označovaná jako „paraliteratura“, která ovšem v Itálii vůči „skutečné“ literatuře (označení *vysoká* vystřídalo v 90. letech označení *mainstreamová*).

„Nová“, alternativní narativa našla ještě před vydáním kultovní antologie výraznou podporu v rámci literárních mítinků v Reggio Emilia, které se konaly už od roku 1993. První ročník setkání „Ricerca: laboratorio di nuove scitture“ zasvětili jeho organizátoři sami sobě, totiž oslavě třicetiletého výročí založení neoavantgardní skupiny *Gruppo 63*. Ústředím této literární skupiny bylo právě Reggio Emilia, a „laboratoř“ Ricerca měla zdůraznit kontinuitu italské experimentální tvorby, jejíž „třetí vlna“ podle členů *Gruppo 63* právě dorazila, a umožnit přímou konfrontaci autorů se čtenářskou obcí (autoři sami předčítali ukázky ze svého díla, a následovala diskuse), což byl v posledních desetiletích zásadní nedostatek valné části italské literární tvorby – její odtrženost od světa a čtenářů vůbec.

Mottem ročníku 1996 (rok vydání antologie) se staly nové tendence v literatuře („Nuove tendenze“), a jeho cílem bylo zdůraznit protiklad inovace a tradice v italské narativní próze. V tomto rámci došlo k formulování protikladu *hodných* a *zlých* autorů – instrumentalizace pojmů *buonisti* a *cattivisti* se v následujících letech stala předmětem nejedné literárních diskuze. Za *hodné* byli označeni „starší autoři“, kteří debutovali už v 80. letech, jako Daniele Del Giudice, Andrea De Carlo, Antonio Tabucchi, nebo také autoři, kteří svou kariéru nastartovali počátkem 90. let, za všechny Alessandro Baricco, Susanna Tamaro nebo Giulio Mozzi. Podle názoru členů *Gruppo 93* šlo jen o málo inovativní autory, hlavně pokud jde o jazyk (pro neoavantgardisty hlavní indikátor literární inovace), kteří používají minimalistický styl a zaměřují se spíše na rodinné a psychologické variace vztahů střední třídy, a nekonfrontují se s realitou.

Proti těmto tzv. *buonistům* postavili Renato Barilli, Nanni Ballestrini a spol. *zlé* autory, *cattivisti*, kteří čerpali z americké postmoderny, masové kultury a fenoménu parodie, který tehdy ztělesňovala především tvorba režiséra Quentina Tarantina. Sem byla zařazena jména jako Tiziano Scarpa, Enrico Brizzi, Silvia Ballestra nebo Isabella Santacroce. „Novost“ jejich tvorby spočívala především v inovaci jazykového plánu, kde pracovali s žargonem mladých lidí a s odkazy na

jiná média mladé kultury: kino, komiksy, rock, drogová scéna, počítačové technologie. V rovině syžetů zase vládla kombinace sexu a násilí - a právě z této základny povstala antologie *Gioventù cannibale* pod taktovkou Daniela Brolliho (který v tomto ohledu přispěl románem *Animanera*, vydaným v roce 1994).

Antologie kanibalů nebyla ale jediným počinem tohoto druhu, vycházely například také četné antologie autorů kolem římské skupiny *Neonoir* (její členka Alda Teodorani se podílela i na „kanibalech“), ale v rámci malých nakladatelství, která se s marketingovými úspěchy nakladatelství Einaudi nemohou srovnávat. Jak už bylo řečeno, staly se aktivity této a dalších skupin a řady mladých nakladatelství inspirací pro velké nakladatelské domy, které po krizi 80. let hledaly nové cesty a čtenáře. Za alternativní edicí *Stile libero* nakladatelství Einaudi, z jejíž dílny pochází i *Gioventù cannibale*, ostatně stojí Římané Paolo Repetti (původně pracoval v římském nakladatelství Theoria) a Severino Cesari (původně redaktor komunistického deníku *Il Manifesto*), kteří byli skupině *Nenoir* velmi blízcí.

Hlavním rysem, který odlišuje mladé autory 90. let od solitérů let osmdesátých je silný, hyperrealisticky exponovaný příběh, jehož cílem je poukázat na ztrátu smyslu a hodnot v reálném životě a brojit proti mediálně vykonstruovanému, uniformnímu a sterilnímu vnímání skutečnosti. Použitý jazyk a syžet má čtenáře tvrdě zasáhnout a šokovat, znejistit jeho kategorie vnímání světa a dosavadní představy o tom, co je vhodným námětem pro narativu. Podobně jako v Brolliho románu *Animanera*: po ospalém přímořském letovisku se mimo sezonu (jako „univerzální paradigma“<sup>58</sup>) pohybuje skupinka bestiálních psychopatů, která je paradoxně jediným nositelem pravdy.

Transgrese a provokace vůči zavedené italské „vysoké literatuře“ neboli „mainstreamu“ našla u členů skupiny *Gruppo 63* velkou odezvu, ale také velký nesouhlas u kritiků, kteří se s neovanatgardou nikdy neztotožňovali. Kritická debata o mladých autorech 90. let tak mimo jiné vyústila ve zúčtování jednotlivých skupin italské intelektuální scény 60. let, zasáhla tak i starší literární generaci. Členové Skupiny 63 ostré rozdělení na *buonisti* a *cattivisti* později poopravili: přehodnotili v tomto smyslu například tvorbu Giulia Mozziho. Zároveň došli k závěru, že *Gruppo 63* a mladí autoři 90. let se zásadně liší v materii, s níž

---

<sup>58</sup> EVANGELISTI, Valerio. *alla periferia di alphaville*. Napoli : l'ancora del mediterraneo 2001, s. 20.

experimentují: u kanibalů nejde primárně o jazyk, jako před 30 lety, ale také o syžet.

Zajímavé je, že v průběhu následujících let, kdy se vůči kanibalům vymezovala řada literárních kritiků, autorů i skupin, byla tato antologie často redukována na jména Ammaniti a Nove, nejvýraznější postavy kultovní sbírky. Když se ale na *Gioventù cannibale* podíváme blíže, zjistíme, že její obsah během letitých diskuzí o fenoménu *cannibali* jaksi vysublimoval, protože se nejedná o kolekci jednotných textů a už vůbec ne o hnutí vedené Ammanitim a Novem, jak by se někdy nezasvěceným osobám mohlo zdát. Mimoto se jmenovaní autoři a další autoři, jejichž texty byly do antologie zařazeny, velmi záhy od kanibalské nálepky distancovali, očividně z důvodů paušalizace, které se jim v médiích dostávalo.

Severino Cesari s odstupem času vzpomíná na okolnosti vzniku antologie takto:

„Daniele (Brolli, pozn. aut.), “ - *gli avevamo chiesto noi di Stile libero, Paolo Repetti e io - „forse è il momento giusto, prepara, tu che sai, tu che conosci, una antologia dell'orrore estremo.“ Era nato dunque così il progetto: come antologia italiana di genere. Poi, a forza di discutere e litigare, di togliere e inserire autori (Daniele all'inizio era un po' sospettoso di Ammaniti, per esempio, poi se ne innamorò), l'antologia prese forma, e fu sempre più cosa comune. Il genere era sempre meno importante, importante era la forza genuina, l'energia dei testi. Alla fine, la sentivamo. Sentivamo il libro come una creatura viva.*<sup>59</sup>

Název „kanibalové“ ostatně pochází (a nahradil původně zamýšlený *Spaghetti splatter*) od kultovního, dnes už zesnulého komiksového autora 80. let, Andrey Pazienzy, který si přezdíval „Paz“, a jeho výroku „*siamo una generazione cannibale*“<sup>60</sup>. Společným rysem vybraných autorů byla určitá změna klimatu, která po pochmurných 80. letech, přinesla chuť do psaní, chuť oslovit čtenáře, a také společná materiální i nemateriální stránka jejich dospívání. Vyrostli v postmoderní

---

<sup>59</sup> CESARI, Severino. „Dopo i cannibali“. In: *Carmilla, letteratura, immaginario e cultura di opposizione*. <http://www.carmillaonline.com/archives/2003/06/000283.html>. „Daniele,“ (Brolli, pozn. aut.) – požádali jsme ho my ze Stile libero, Paolo Repetti a já – „možná je teď ta správná chvíle, připrav, ty, který víš a který se vyznáš, antologii extrémní hrůzy.“ Tak se zrodil projekt: jako italská antologie žánru. Pak se skrze diskuze a hádky o tom, které autory vyřadit a které začlenit (Daniele například zpočátku trochu pochyboval o Ammanitim, ale pak se do něj zamiloval), zformovala antologie, která byla stále víc společnou věcí. Žánr byl čím dál tím méně důležitý, důležitá byla autentická síla, energie textů. Nakonec jsme ji cítili. Cítili jsme tu knihu jako živou bytost.

<sup>60</sup> Citováno tamtéž: „jsme generace kanibalů“.



společnosti. Zřejmě nejlépe tento společný rys vystihl jeden z kanibalů, který se na antologii přímo podílel (ke kanibalům byli během let přiřazovány desítky „názorově blízkých“ autorů), Andrea G. Pinketts:

*La nostra è una visione di quasi coetanei nei confronti del mondo dettata dalla contaminazione: noi forse abbiamo visto gli stessi film e letto gli stessi libri, ci siamo tutti quanti masturbati vedendo Raffaella Carrà nel '70...soprattutto rivedendo Raffaella Carrà adesso...*<sup>61</sup>

„První italské antologii extrémní hrůzy“ předchází Brolliho předmluva, jakési programové prohlášení zúčastněných autorů. Autor se v ní provokativně vyjadřuje o tom, že moralistické pohnutky jsou ve skutečnosti projevem latentního sadismu a nesnášenlivosti vůči ne-morálním osobám, které podle moralistů a priori škodí společnosti. Naopak, zdrojem zla ve společnosti je pro Brolliho chybějící svědomí a sebeurčení nejrozumnějších monster a sériových vrahů (jak bývají tyto „jevy“ v médiích nazývány), které považuje za produkt „nového společenského scénáře“. Italský moralista si jejich podstatu nedokáže vysvětlit a raději je ignoruje.

*È come dire insomma che non esistono i presupposti di un „immaginario del sangue“, e che il moralismo italiano ha censurato con efficacia ogni possibilità di portare nella narrazione gli effetti devastanti delle pulsioni primarie.*<sup>62</sup>

Proto je v italské narativě zapotřebí nových forem. Italská kritická obec vždy kladla důraz na integritu a dokonalé jazykové zpracování životních událostí, v nichž ovšem naprosto chybí krev či krutá každodenní realita, coby projevy nízké kultury, která patří do černé kroniky, a pokud už se o nich musí psát, je třeba je opatřit moralizujícím nebo ideologickým výkladem. Zpracování temných jevů společnosti se pak musí ujmout žánrová literatura či televizní psycho-thrillery.

---

<sup>61</sup> PEDRETTI Silvia, PEGORETTI Anna. „Intervista a Andrea Pinketts“. *Bollettino '900*, 2002, numero 1-2. In: <http://www.boll900.it/2002-i/Pinketts.html>. „Naše vize je vize téměř vrstevníků, která je vůči světu určovaná kontaminací: možná jsme všichni viděli stejné filmy a četli stejné knihy, všichni jsme masturbovali při pohledu na Raffaellu Carrà v 70. letech... hlavně, když si uvědomíme, jak Raffaella Carrà vypadá dnes...“

<sup>62</sup> BROLLI, Daniele (ed.). *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*. Torino : Einaudi, 1996, s. VI. Je to stejné jako paušálně tvrdit, že neexistují předpoklady pro „imaginaci krve“, a že italský moralismus účinně cenzuroval jakoukoli možnost vnést do narace devastující účinky primárních impulsů.

Nemožnost literární konfrontace se skutečností pak implikuje i nemožnost pochopit ji a uchovat ji v paměti.

Brolli spatřuje možné východisko právě v nové generaci spisovatelů, kteří se odmítají ztotožnit s dosud převládajícím obrazem spisovatele coby umělce mimo čas a realitu, a naopak se odvažují vstoupit do temných hlubin lidského života a bez falešného studu jazykově čerpají z televizního žargonu, hovorové mluvy, žánrového kina a popkultury. Přitom se ale neomezují na pouhou imitaci reality - s látkou se „mimetizují“ tak dobře, že s ní téměř splývají, což u čtenáře vyvolává dojem, že jejich představivost a fantazie s černou kronikou nějak souvisí. Kvůli absenci společenských pravidel (ve smyslu, že každý může každého zabít, a nikdo nemůže nikomu důvěřovat) se tito autoři rozhodli jednat mimo klasické literární konvence.

*Il risultato è una scrittura laboratorio che mescola sostanze tra loro distanti, quasi seguendo la non lezione della „letteratura possibile“: goliardia scolastica, slogan pubblicitari, melodie popolari, prodotti di consumo... il tutto impastato spesso con molto, molto sangue.<sup>63</sup>*

Proto se Ammaniti, Nove, Pinketts a spol. rozhodli čtenáře svými texty šokovat, volit nesympatické postavy, dát lásce, přátelství a sexu různou a třeba absurdní dimenzi. V jazykové rovině překračují hranice a osvobozují se tak od minulosti.

Antologie je rozdělena do tří oddílů: Zvěrstva všedního dne (*Atrocità quotidiane*), Divoké dospívání (*Adolescenza feroce*) a Melancholie krve (*Malinconie di sangue*).

### 3.1. Zvěrstva všedního dne

Niccolò Ammaniti popsal společně s Luisou Brancaccio v povídce *Seratina* jeden neplánovaný masakr podroušené partičky v římské zoo (k podobnému činu o rok později skutečně došlo) v proklamovaném stylu *pulp*. Už v této povídce

---

<sup>63</sup> *Gioventù cannibale*, op. cit., s. VIII. Výsledkem je laboratoř tvorby, která míchá rozmanité, od sebe vzdálené substance, čímž se řídí chybějící lekcí „potenciální literatury“: scholastické veselí, reklamní slogany, populární melodie, konzumní produkty... to vše je často zaděláno spoustou, velkou spoustou krve.

můžeme vysledovat zárodek pozdějšího velkého Ammanitiho tématu, totiž reality konfrontované s nevinností jako indikátorem krutosti a násilí (příslušnými romány *Ti prendo e ti porto via* a *Io non ho paura* se budeme zabývat níže).

Mladí protagonisté této dekadentní story přelezou v noci ze zoologické zahrady a uloupí klokani mládě. Emanuele, znuděný synek z bohaté rodiny, který žije ve velké a prázdné vile se svou afektovanou matkou, se nechá přesvědčit k nočnímu výletu s přítelem Aldem a jeho „účelnou“ známostí z nižších vrstev, Melanií. Jakmile se trio octne v přízračné zoo, mění se atmosféra z otravného projížďky autem v noční můru. Ammaniti a Brancaccio si přímo libují ve splatterových detailech. Emanuele hned za zdí uvízne nohama v zetlelé mršině:

*Sentiva attorno alla caviglia la consistenza spugnosa dei polmoni. Prese ad agitarsi come un epilettico per liberare il piede. Anche il cadavere prese ad agitarsi come se fosse rianimato.*<sup>64</sup>

Scéna se čím dál víc podobá absurdní komedii. Když se Emanuelovi podaří uchopit do rukou klokani mládě, vidí v jeho očích „všechnu hrůzu světa“, instinktivní strach oběti před predátorem, uvědomuje si svou pozici v potravním řetězci, což je pro něj zcela nový svět. Z rozjímání ho ale vzápětí vyruší klokani matka. Vzájemný souboj je vyličen jako bitka v počítačové hře, soupeř Emanuelovi připomíná „Mika Tysona s ocasem a kapsou“. Emanuele se nakonec instinktivně brání Aldovou pistolí, kterou má náhodou u sebe. Probudily se v něm zvířecí instinkty:

*La mano di Emanuele andò dritta alla pistola che aveva nella tasca della giacca. La pistola del gioielliere. E in quel gesto non c'era consapevolezza ma solo l'istinto, la paura della morte scritta nel DNA. Perché Emanuele stava per morire e quello stronzo canguro stava per ucciderlo e niente aveva più senso se non la pallottola sparata senza prendere la mira che andava dritta al cervello, che esplodeva schizzando oltre le sbarre la poltiglia rossa, che apriva la testa in due a un marsupiale che non c'entrava un cazzo con la vita di Emanuele.*<sup>65</sup>

---

<sup>64</sup> Ibidem, s. 20. Kolem lýtka cítil houbovitou konzistenci plic. Začal sebou zmítat jako epileptik, aby nohu osvobodil. Taký mrtvola se začala zmítat, jako by obživla.

<sup>65</sup> Ibidem, s. 31. Emanuelova ruka zamířila rovnou k pistolí, kterou měl v kapse u bundy. Klenotníková pistole. A v tom gestu nebylo vědomí, ale jen instinkt, strach ze smrti uložený v DNA. Protože Emanuele za chvíli umře a ten debilní klokan se ho chystá zabít a nic už nemá smysl, jenom bez míření vystřelená kulka, která vnikla přímo do mozku, explodovala a vyšpláchla

Večírek ale zdaleka nekončí, naopak, vír absurdních událostí se teprve začal roztáčet. Po útěku ze zoo se Aldo, který je obecně charakterizován jako agresivní osoba bez skrupulí, pod vlivem kokainu (který konzumuje se stále větší nenasytností) rozhodne pobavit na účet uboze vyhlížejícího transsexuála a hraje s ním jakousi ruskou ruletu. Emanuele se pokouší Alda vrátit zpět do reality:

*„Vacci piano, stronzo! Qui non siamo in un film western, siamo sulla Flaminia.“*

*Aldo riprese la sua posizione a gambe divaricate e premette con maggior forza la canna della pistola sulla testa di Nunzia, che ora aveva incominciato a piangere silenziosamente.*

*„È vero, non siamo in un film di cow-boy ma neanche sulla Flaminia. Qui siamo a... LASCIA O RADDOPPIA! Fammi da valletta invece di dire cazzate,“ e si mise a ridere nervosamente.<sup>66</sup>*

Podobně jako u Alda Noveho a jeho povídky *Il Mondo dell'amore* dochází ke smíšení reality s jejím mediálním obrazem. Novinkou je, že se postava nevidí jako ve filmu, ale jako v televizi; přešla do další, modernější a pro devadesátá léta příznačnější dimenze. Po Emanuelových groteskních pokusech o záchranu situace (poté, co Nunzia špatně odpoví na Aldovu kvízovou otázku, namítá, že soutěžící má přece celkem tři možnosti, apod.) celá scéna vyvrcholí postřelením Nunzie a „přepnutím na jiný kanál“, tj. nasednutím do auta a rychlým odjezdem. Přivolání záchranky, kterou Emanuele ještě před odjezdem Nunzii slíbil, se nekoná, Emanuele nesvádí ani žádný vnitřní boj, netrpí špatným svědomím, chce se jen vrátit domů. Na závěr se tak v reprodukci jeho myšlenkových pochodů dozvídáme, že tato noc byla jen dalším nepodařeným večírkem, který přesně zapadá do rámce jeho znučeného života, kde je pořád všechno stejné.

---

přítom skrze mříže červenou břečku, kulka, která rozpúlila hlavu vačnatci, co neměl s Emanuelovým životem vůbec nic společného.

<sup>66</sup> Ibidem, s. 38. „Pomalú, ty blbečku! Tady nejsme ve westernu, jsme na Flaminii.“ Aldo znovu zaujal pozici s rozkročenýma nohama a ještě větší silou přitlačil hlaveň pistole k hlavě Nunzie, která teď začala tiše plakat.

„To je fakt, nejsme v kovbojce, ale ani na Flaminii. Tady jsme v... RISKUJ! Radši mi dělej asistentku a neplácej voloviny,“ a začal se nervózně smát.

Jako pointu autoři zvolili „symbolickou“ smrt klokaního mláděte, hračky, kterou Aldo nakonec vysadí, aby mu neznečistila vnitřek vozu, pod koly projíždějících aut.

Jak už jsme se zmínili, Aldo Nove přispěl do antologie povídkou *Il mondo dell'amore*. Ve stejném roce jako antologie *Gioventù cannibale* vyšel i jeho soubor *Woobinda e altre storie senza lieto fine*, do jehož konceptu tato povídka přesně zapadá. Strohý jazyk, minimalistický, naivní (nebo omezený) styl, a ostře kontrastující, šokující závěr.

Dva přátelé Michele a Sergio jezdí každou sobotu do nákupního centra Iper ve Folla di Malnate poblíž Varese. Periodicita tohoto povyražení, kterou sám vypravěč (Michele) není sto vyjádřit, je v povídce popsána prostým opakováním dvou odstavců, jimiž začíná vylíčení jednotlivých sobotních odpolední. Duševní omezenost postav je ještě dále akcentována líčením rituálu, kterým návštěva nákupního centra vždy začíná: napodobování legendární televizní show *Ok, il prezzo è giusto!* Berlusconiho koncernu Mediaset, který dlouholetá moderátorka Iva Zanicchi sama označila za „triumf konzumismu“. (Podobně jako je v Ammanitiho povídce *La serata* napodobována legendární televizní soutěž *Lascia o Raddoppia*). V pořadu *Ok, il prezzo è giusto!*, který se vysílal v letech 1983 až 2001, hádají soutěžící cenu určitých výrobků. To je pro Noveho tvorbu 90. let zásadní téma: televize jako všudypřítomné a pronikavé médium, jež formuje osobní žebříček hodnot diváků do jednotných, uniformních modelů. Aldo Nove v jednom rozhovoru komentoval úpadek televizního vysílání takto:

„Nella tv degli anni sessanta c'era la prosa, il teatro, e tanti approfondimenti culturali. La pubblicità era relegata in tre spazi al giorno. La tv commerciale si fonda su una pretesa assurda: è chiaro che le tette piacciono a tutti, ma non è vero che la gente preferisce il Bagaglino a Čechov. Se c'è il Bagaglino guardano quello, sennò guardano Čechov.“<sup>67</sup>

---

<sup>67</sup> GRAZIANI, Graziano. „Giovani per forza. Intervista a Aldo Nove“. In: <http://grazianograziani.wordpress.com/2006/04/29/giovani-per-forza-intervista-a-aldo-nove/>. „V šedesátých letech byla v televizi próza, divadlo a spousta kulturních pořadů. Reklama byla vykázána do třech úseků za den. Komerční televize se zakládá na absurdní logice: je jasný, že kozy se líbí všem, ale není pravda, že lidi dávají přednost Bagaglinu před Čechovem. Když dávají Bagaglino, dívají se na něj, jinak se dívají na Čechova.“ Bagaglino je římský kabaretní soubor, jehož představení často přenáší italská televize. (Pozn. aut.)

Fenomén televize provázel generaci mladých autorů 90. let už po celé dětství a odkazů na konkrétní pořady je opravdu mnoho. Nove a Ammaniti v televizi vidí spoluurčovatele lidské prázdnoty, kterou kolem sebe v polovině 90. let pocítují. Masová média už v postmoderní době skutečně nemůžeme považovat za pouhé kanály nebo terminály přenosu informací, ale za „rámec“ znázorňování a vnímání světa a symbolický prostor, v němž se dnešní lidé pohybují jako v reálu.

Televize se výrazně liší od „tradičnějších“ médií, jako je film nebo literatura. Neskládá se ze samostatných, odlišených „textů“, obsahem televize je tok, sekvence, která reorganizuje a mísí témata, slova, texty, obrazy a postavy do jednoho velkého „megatextu“. V televizním toku plyne každé sdělení vysokou rychlostí, je tu všechno a zároveň opak všeho: informace a zábava, reklama a politika, kázání a striptýz, atd. Různé žánry mezi sebou nejsou jasně odlišeny, programy do sebe vzájemně pronikají, mísí se mezi sebou, odkazují na sebe, ohlašují další program.

Vraťme se však k Noveho povídce: Michele a Sergio si jednoho sobotního odpoledne v nákupním centru zakoupí nejlevnější pornokazetu s příznačným názvem *Il mondo dell'amore*, jejíž obsah se nabízí jako parodie televizního toku, který mísí násilí, narychlo formulované názory odborníků, povrchní řešerše, a zálibu v ukazování „zrůd“: podivné záběry založené na analýzách sexuality „Freuda Kinsleyho Stollera Kraffa“, znásilnění a sadomasochistické scény doprovázené odborným komentářem jakéhosi profesora, který hovoří o traumatech z dětství, detailní záběry operace změny pohlaví z muže na ženu, to všechno berou Michele a Sergio stejně vážně jako Ivu Zanicchi v *Ok, il prezzo è giusto!*, a stejným způsobem to i napodobují, to znamená: uříznou si penisy a v domněnání, že jsou teď ženy a lesbičky zcela banálně vykrvácí.

Televize a pokřivené vnímání světa hraje velkou roli také v povídce *Cose che io non so* Mattea Gializza, která je zároveň součástí jeho sbírky povídek *Una particolare forma di anestesia chiamata morte*, která vyšla o rok později než antologie.

Pseudonáboženský traktát mladé dívky, která vyrůstá v rodině svědků Jehovových, adresovaný Josému, začíná ještě docela nevinně, trochu ve stylu Noveho *Woobindy*, o mamince a tatínkovi, kteří v televizi rádi sledují špatné zprávy, protože v nich spatřují znamení Armagedonu, zatímco z pozitivních zpráv

jsou nejistí a smutní. Každá zmínka o katastrofách, nehodách, vraždách a podobně je naplňuje štěstím, na dobrých zprávách se naopak stále snaží najít nějakou nesrovnalost, důkaz, že jde jen o podvod.

*Se fossero costretti a vivere in un posto senza televisioni e giornali, probabilmente dopo un po' mamma e papà perderebbero la fede. Sono sicura. Diventerebbero sempre più nervosi, senza più punti di riferimento, senza queste specie di segnali, di indicatori del conto alla rovescia, questi ceppi chilometrici sulla strada verso la fine del mondo.*<sup>68</sup>

Radují se i tehdy, když v televizi vidí Josého, kterého vypravěčka adoruje. Vychází najevo, že se společně s přítelem jménem Eliah snaží založit nové náboženství. Věří sice v Jehovu jako jejich rodiče, ale jsou „hady na prsou“. Jehovistická víra je dobrá pro děti a pro ty, kteří chtějí dětmi zůstat, ale pokud chce člověk vyrůst, posunout se dál, musí si vytvořit odstup, začít interpretovat, přemýšlet a tvořit. Přitom dává krátce nahlédnout do svého pragmatického a inteligentního způsobu uvažování, když přemítá o tom, proč její rodiče věří, že Kristus nebyl přibit na kříž, ale jen na kůl: zřejmě z marketingových důvodů, podobně jako je „exkluzivní“ používání jména Jehova také marketingovou strategií Svědků.

Věří v reinkarnaci, v incest (Ježíš se jako první dopustil incestu na Marii, a odpanil ji zevnitř; v Bibli se navíc proti incestu výslovně nebrojí) a především v to, že Bůh není ani dobrý, ani zlý. Dobro a zlo jsou dvě strany jedné mince, které nelze oddělit. Protože Boha není možné soudit. Nelze někoho milovat, protože všem ostatním zůstane tato láska upřena. Nejlepší je tedy být lhostejný, stejně jako je Bůh lhostejný.

Zbožňovaný José je zločinec z televizních zpráv, který zabil své rodiče – nejdřív je ale přivázal na židle a před jejich očima znásilnil své dvě mladší sestry. Oba zemřeli na infarkt. José potom sestřičky uškrtil, pořežal a do vzniklých ran je opět znásilnil.

---

<sup>68</sup> *Gioventù cannibale*, op. cit., s. 104. „Kdyby někdo mámu a tátu donutil žít na místě, kde není televize ani noviny, pravděpodobně by po krátké době ztratili víru. Tím jsem si jistá. Byli by pořád nervóznější, už by neměli žádné orientační body, ty určité signály, indikátory ubývajícího času, tyhle patníky udávající kilometrovou vzdálenost na silnici směrem ke konci světa.“

*Quindi non mi interessa difenderti, José, da quello che hai fatto. Anche se l'avessi fatto volontariamente, con lo scopo deliberato di uccidere, non sarei in grado minimamente di giudicarti. Perché facendo quelle cose che hai fatto, nello stesso momento in cui le hai fatte, hai reso tutti più buoni, ci hai resi tutti più buoni, tutta l'umanità, tutti coloro che quelle cose invece non le hanno mai fatte. E quelli che invece hanno ucciso, quelli che hanno fatto anche cose peggiori di quelle che hai fatto tu, li hai resi un po' meno cattivi. Ma la media centrale dell'uomo, il baricentro del mondo, al quale tutte le cose tendono, non l'hai spostato di un millimetro, José. E allora perché strillare?*<sup>69</sup>

Vypravečka blouzní dál a sní o svatbě s Josém, kterého považuje za Krista či Antikrista (na tom přece nezáleží), a plánuje, že budou první dvojicí, která spustí konec světa. A nic na tom nemění ani vložený úryvek ze zcela prozaického televizního interview s Josém:

*La giornalista ti chiede: „Ma cosa l'ha spinto ad abusare così di due bambine, delle sue due sorelline, ancora così piccole, e poi ad ucciderle, qual è stata la molla?“ E tu che rispondi: „Le bambine sono belle. Hanno una bella pelle. Non hanno peli superflui sulle gambe. E soprattutto non hanno cellulite. Io non sopporto la cellulite.“*<sup>70</sup>

S velkou nadsázkou, ale přece realisticky popsaná současnost je hlavní devizou Galiazzovy povídky, která má nemálo společného s *Woobindou* Alda Noveho. Brutální mladý vrah, který znásilní a zavraždí své mladší sestry proto, že nesnáší celulitidu silně připomíná hrdinu Noveho povídky *Bagnoschiuma* (ze sbírky *Woobinda*), který zavraždí své rodiče, protože kupují nesprávnou pěnu do koupele. Také aspekt náboženské blouznivosti se objevuje u Noveho v povídce *Moltissima acqua e un po' di sangue*, v níž bigotní rodiče neprve na synovi, který sleduje

---

<sup>69</sup> Ibidem, s. 117. „Takže tě nehodlám chránit před tím, co jsi udělal, José. I kdybys to udělal dobrovolně, s vědomým úmyslem vraždit, nebyla bych ani v nejmenším schopná tě soudit. Protože tím, že jsi udělal věci, které jsi udělal, v tom samém okamžiku, kdys je udělal, jsi všechny učinil lepšími, nás všechny jsi učinil lepšími, celé lidstvo, všechny, kteří takové věci naopak nikdy neudělali. A ti, kteří naopak vraždili, kteří udělali ještě horší věci než ty, jsi učinil trochu méně zlími. Ale průměrný střed člověka, těžiště světa, k němuž tihnou všechny věci, jsi neposunul ani o milimetr, José. Tak proč ten povyk?“

<sup>70</sup> Ibidem, s. 121. Novinářka se tě ptá: „Ale co vás přivedlo k tomu, abyste takovým způsobem zneužil obě holčičky, vaše dvě sestřičky, ještě tak malé, a potom je zavraždil, co bylo tím popudem?“ A ty, jak odpovídáš: „Holčičky jsou krásné. Mají krásnou pleť. Nemají na nohou přebytečné chlupy. A hlavně nemají celulitidu. Já nesnáším celulitidu.“



televizi plnou násilí a sprostých slov, praktikují vymítání d'ábla a nakonec ho vyhodí z okna. Podobně i padesátiletý Ivano v povídce *Gesù Cristo*, pravděpodobně jehovista, referuje v uvedeném pořadí o tom, že musel odmrazit mrazák, protože mu ho svou krví zašpinil Claudio, odborář, jeho bratr, který svými angažovanými výpady za práva pracujících rušil jeho vnitřní mír, a nakonec si zasloužil násilnou smrt, protože se nechoval slušně.

*Il sangue d'uomo come quello degli hamburger con la paletta non viene via, è come se si è fuso al freezer. Allora ho scongelato tutto, ma così mio fratello andava a male, ho fatto corto circuito e mi sono ucciso.*

*Quando mi sono risvegliato ero nell'ospedale e c'erano i carabinieri. Non era l'aldilà e mi faceva male la testa, mi faceva male tutto e v<sup>71</sup>*

Ammaniti, Nove a Galiasso v antologii zachycují hlavně lidskou dezorientovanost, ztrátu hodnot a hledání těchto hodnot kdekoli, ať už ve všudypřítomném televizním toku, náboženského fanatismu, reklamě nebo třeba v jejich kombinaci. Teprve s časovým odstupem a s ohledem na další vývoj života individualistické postmoderní společnosti, který čím dál intenzivněji prostupují elektronická média a virtuální realita, dostávají jejich povídky nový rozměr. Přemrštěně násilné scény už se přestávají jevit jako bezdůvodné: například souboje jako z počítačových her jsou dnes hořkou realitou v podobě masakrů na školách, na než se na základě jejich povrchního, ale širokého zpracování v médiích (psychologické rychlorozbory, role mediálního hrdiny) nabalují další a další.

---

<sup>71</sup> NOVE, Aldo. *Woobinda*. Roma : Castelvechi 1996, s. 110 - 111. Lidská krev stejně jako krev z hamburgerů se lopatkou nedá odstranit, jako by se prosákla do mrazáku. Takže jsem všechno rozmrazil, ale bratr se mi pak zkazil, udělal jsem zkrat a zabil jsem se. Když jsem se probral byl jsem v nemocnici a byli tam karabiníci. Nebyl to onen svět a bolela mě hlava, bolelo mě všechno a v“

### 3.2. Žánrové variace

Alda Teodorani, která bývá nazývána „dark lady“ italské literatury, „poslední kanibalka“ či „královna italského hororu“, přispěla do antologie povídkou *E Roma piange*. V jejím oblíbené římské scénérii se odehrávají i další povídky a romány, ponurou atmosféru italské metropole podobně vykreslil například i Claudio Camarca v románu *L'ordine pubblico*.

Teodorani líčí krátký, ale intenzivní příběh Kalábrijce, který doma pracoval pro mafii („vylepšoval statistiky mrtvých“) a po neshodách se svým bossem utekl právě do Říma. Násilí je esencí tohoto textu, počínaje popisem původního vypravěčova života na jihu, který je načrtnut velice archaicky a přízračně, a trochu připomíná Draculovu Transylvánii:

*Mi sono sempre bagnato col sangue che spruzzava dai corpi che si contorcevano negli spasmi della morte, perché giù in Calabria alcuni dicono che fare il bagno nel sangue allunga la vita e porta fortuna.*<sup>72</sup>

Vypravěč se v Římě živí, jak se dá, dokonce prodává papírové kapesníčky na křižovatkách, činnost, kterou v 90. letech provozovali hlavně Poláci a Indové. Poté dostane nabídku: bohatý stařec mu zaplatí za vyčištění konkrétně vymezené zóny v centru Říma. Vyčištěním se rozumí od bezdomovců, žebráků, narkomanů, cikánských dětí, transvestitů a podobných „živlů“. Při „přijímacím testu“ – vraždě bezdomovce – je jasné, že pokud jde o absenci emocí, redukování lidských bytostí na věci a sadismus, pak si vypravěč se starcem v ničem nezádá.

*„Volevi vedere come lavoro, giusto? Ecco qua, sei servito“, pensavo, mentre cacciavo le dita negli occhi del barbone, cavandoli fuori dalle orbite sanguinolente come noccioline dal guscio. Li avevo tirati per terra, come fossero palline, vicino ai piedi del vecchio. Avevo cavato i pantaloni al cadavere, poi, preso il coltello dalla tasca, avevo inciso lo scroto e tirato fuori le palle. Era stato facile, non era uscito nemmeno un po' di sangue. Intanto, sentivo il respiro affanoso, eccitato del vecchio stronzo accanto a me. C'era solo una specie di tubo*

---

<sup>72</sup> *Gioventù cannibale*, op. cit., s. 51. Vždycky jsem se namáčet krví stříkající z těl, která se kroutila ve smrtelných křečích, protože tam u nás v Kalábrii se říká, že koupel v krvi prodlužuje život a nosí štěstí.

*bianco che ancora le tratteneva al corpo. Un colpo secco ed erano diventate mie. „Carne fresca,“ avevo esclamato spavaldo, offrendole al vecchio. Che mi fece segno di no. Se non le vuole lui le mangio io, avevo pensato, mentre me le ficcavo in bocca. Non solo non sapevano di niente, ma erano spugnose, molli e viscide come la carne di lumaca. E allora, improvvisamente, avevano disgustato anche me, perché le lumache mi hanno sempre fatto schifo. E cominciava a montarmi dentro la rabbia, perché mi sembrava di aver perso tempo per niente. La rabbia anche per quella cosa inutile stesa per terra, coi pantaloni calati e il cazzo in bella mostra. Adesso ti faccio vedere io, stupido succhiacazzi e gli avevo tagliato via il cazzo con un gesto veloce, rabbioso. Adesso sì che sanguinava, anche se era morto, altroché. Glielo avevo cacciato in bocca a forza, in quella boccaccia puzzolente aperta sul nulla.*<sup>73</sup>

Citovaná scéna může působit až splatterově: zvláště prvek vydloubnutých očních bulvy, které se kutálejí po zemi jako kuličky, a varlat, která jsou nabízena jako maso na trhu. Ale například na rozdíl od Ammanitiho groteskního splatteru, je vážně míněné přemrštěné násilí přímo jedním z programových bodů římské skupiny *Neonoir*, do níž Alda Teodorani patří. Cílem skupiny je mimo jiné upozornit na žánr líčením excesivního, paradoxního násilí, a přimět tak čtenáře k zamyšlení a odhalení, že skutečná hrůza je v nás i kolem nás. Sama autorka navíc použití excesivního násilí v literatuře považuje za určitou terapii, možnost odreagování agresí, které by si čtenář jinak musel vybit v reálném životě.

Alda Teodorani kombinuje v tomto duchu žánry *hororu* a *noir*, se silnou příměsí erotiky. V konečném důsledku se ale výše zmíněnými prostředky, které mohou snadno sklouznout do komické roviny, snaží o stejný efekt, jaký navozuje zdánlivě přihlouplý *splatter* (který *Neonoir* s poukazem na úmyslnou senzačnost a

<sup>73</sup> Ibidem, s. 50. „Chtěls vidět, jak pracuju, že jo? No prosim, posluž si“, myslel jsem si, zatímco jsem vrazil prsty do somrákových očí, a vydloubnul jsem je z krvácejících důlků jako oříšky ze skořápky. Hodil jsem je na zem, ke starcovým nohám, jako by to byly kuličky. Sundal jsem mrtvole kalhoty, z kapsy jsem vyndal nůž, rozříznul jsem mu šourek a vytáhl koule. Bylo to lehký, nevyteklo ani trochu krve. Přitom jsem vedle sebe slyšel namáhavý, vzrušený dech toho starýho pitomce. Nakonec je něco jako bílá trubka ještě držela u těla. Strohý řez a byly moje. „Čerstvý maso,“ zvolal jsem vyzývavě a nabídnul je starci. Který udělal odmítavé gesto. *Jestli je nechce, sním je sám, pomyslel jsem si, a už jsem si je strkal do pusy.* Nejen že neměly žádnou chuť, ale byly houbovité, měkký a slizký jako šnečí maso. A tak zničehonic znechutily i mě, protože šnečí mi byli vždycky odporný. A začal ve mě stoupat vztek, protože mi připadalo, že jsem zbytečně ztratil čas. Vztek i na tu zbytečnou věc nataženou na zemi, se spuštěnýma kalhotama a pěkně vystaveným čurákem. *Ted' ti ukážu, ty debilní hulibrku,* a rychlým, vzteklým pohybem jsem mu čuráka uřízl. Ted' krvácel ostošest, i když byl mrtvej, a jak. Narval jsem mu ho silou do pusy, do tý smradlavý držky, která se otvírala do prázdna.

povrečnost odmítá). Tento odvozený hororový žánr ruší pravidla klasického hororu, jehož programem je potření nadpřirozeného zla a znovunastolení konvenčního stavu. Namísto toho pracuje s hektolitry krve, primární příčinou lidské hrůzy, která představuje práh mezi životem a smrtí, a úmyslně vynechává tradiční úlevný závěr. Jenom s tím rozdílem, že tento výrazně kritický žánr komiku nepovažuje za zesměšňující element a nebojí se jí, spíše ji používá jako prostředek k odkazům na paralely se společností a její absurdní mainstreamovou realitou. Znázorňováním deformovaného a otevřeného těla vyrůstá z tradice dřívějších „hororových“ představení, předvádění zrůd na jarmarcích nebo různých panoptik. Není bez zajímavosti, že kořeny tohoto subžánru jsou spatřovány mimo jiné v Itálii, konkrétně ve filmové tvorbě Daria Argenta.

Také povídka *E Roma piange* postrádá nadpřirozené zlo a stejně tak i utěšující konec: vypravěč se nakonec obrací na čtenáře s tím, že pokud mu nevěří, může se vydat do Říma a poslechnout si, jak při krvavých západech slunce město pláče, což je vypravěčova zásluha. K dílu Aldy Teodorani se později ještě vrátíme.

Jako vysloveně hororový tvůrce se definuje Matteo Curtone, jehož momentka šílenství jedné víkendové noci byla zařazena do oddílu Divoké dospívání. Krátká povídka s názvem *Treccine bionde* uvádí čtenáře do ohlušujícího prostředí koncertu rockové hudby, která jako umělý démon sama o sobě znásilňuje nejen sluch, ale celé tělo:

*Chitarre elettriche affilati come rasoi. Urla, basso e batteria strazianti come pulsazioni del cuore di un uomo che corre. Suoni secchi e scorticati che rimbalzavano tra le pareti umide e scure di cemento grezzo e gli graffiavano i timpani, la lingua, il cervello. Lui e gli altri storditi nell'estasi percussiva.*<sup>74</sup>

Povídka obsahuje v 90. letech rozšířený element hororového zabijáka, který se vražděním baví, monstrum, jehož motivy jsou neuchopitelné, bestie, která má téměř nadpřirozenou sílu. Sledujeme bezejmenného mladíka, z jehož perspektivy je příběh vyprávěn, kterak se proplétá zběsile tančícím davem a opájí se kolektivní hypnózou. Zastaví se vedle podivně tančící dívky s blondatými copánky, jejíž

---

<sup>74</sup> Ibidem, s. 95. Elektrický kytary ostrý jako břitva. Řev, basy a bicí nesnesitelně naléhavý jako úder srdce běžícího člověka. Suchý a odřený zvuky, který se odráží mezi vlhkýma a tmavýma zdma z hrubého cementu a drásají mu ušní bubínky, jazyk, mozek. On a ostatní omámení dunivou extází.

prázdný pohled je na podobných akcích běžným jevem, většinou spojeným s konzumací drog. Mladíka mrzí, že se dívka z hromadné extáze neraduje tak jako on, a snaží se ji oslovit. Nakonec zjistí, že je mrtvá, tančí, protože absorbuje vibrace okolního davu, a její střeva se táhnou z břišní dutiny po zemi, kde po nich šlapou ostatní (špína a odpadky všeho druhu nejsou na podobných koncertech se vstupem zdarma nic neobvyklého, proto se nad podivnou konzistencí toho, co je na podlaze, nikdo nepozastavuje). Na mladíkův řev a pláč nikdo nereaguje, je považován nanejvýš za projev extáze a odvázanosti z hudby. Zezadu ho s hroznou důvěrností osloví vrah, a se zalíbením poznamená, že je přece fascinující, že mrtvá dívka dál tančí.

*Il ragazzo scosse il capo e sentì che l'assassino abbandonava il suo sorriso fisso per scoppiare in una risata. Qualcosa di gelido e tagliente gli accarezzò le dita che stringevano i fianchi di Treccine Bionde e gli graffiò la pelle. Il ragazzo sorridente smise di ridere, scostò una ciocca dei capelli della ragazzina e lo guardò dritto negli occhi per un frammento di secondo.*

*„Adesso devo andare a farne ballare un'altra,“ disse, mortalmente serio. „Le terrai compagnia finché non ritorno da voi?“<sup>75</sup>*

Mladík se nakonec dokáže už jen bláznivě smát, ztrácí kontakt s realitou a zešílí.

Jak Curtoni sám přiznal, dostal se do kanibalské antologie jako neznámý autor jen díky kontaktům na Andreu G. Pinkettse, krajana z Milána. Jeho text ovšem do antologie dobře zapadá. Motiv moderního masového vraha coby uhlazeného elegána po vzoru Harrisova Hannibala Lectera, a zlo, které vychází z líbivé skořápky („usmívající se chlapec“) jsou ztělesněním úzkosti a nejistoty vůči vlastnímu okolí, budoucnosti nebo civilizačním chorobám, které útočí stejně zákeřně a nečekaně.

Ve stylu *splatter* zpracoval pohádku o Červené Karkulce Daniele Luttazzi (oddíl Zvěrstva všedního dne). U tohoto známého italského satirika a provokátora

---

<sup>75</sup> Ibidem, s. 101. Kluk zavrtěl hlavou a ucítil, jak vrah opouštěl svůj strnulý úsměv a vybuchl smíchy. Něco ledového a ostrého mu pohladilo prsty, svírající boky Blondětatých copánků, a poškrábalo mu kůži. Usměvavý chlapec se přestal smát, odhrnul dívce chumáč vlasů a na zlomek vteřiny se mu zadíval přímo do očí.

„Ted' musím jít a roztančit další,“ řekl smrtelně vážně. „Budeš ji dělat společnost, dokud se k vám nevrátím?“

jde spíše o stylové cvičení, parodii na splatterové horory a svět velké módy. Luttazzi proslul už v roce 1994 parodií na bestseller *Va dove ti porta il cuore* (č. *Běž, kam tě srdce povede*, 1995) Susanny Tamaro (autorka, která byla zařazena do skupiny „hodných autorů“), nazvanou *Va dove ti porta il clito* (Běž, kam tě povede klitoris).

V povídce *Capucetto Splatter* zasadil tradiční pohádkový příběh do dnešního Milána: hustý les nahradil labyrintem módní metropole. Karkulkou je vychrtlá maďarská modelka, babičkou postarší módní návrhář a vlkem perfidní P.R. agent, který jen tak mimochodem vytvoří moderní umělecké dílo z vnitřností módního návrháře, ještě před jejich pozřením. Text se hemží značkovými produkty, krev stříká na každém kroku. Šťastný konec ovšem zůstal zachován, modelčina agentka rozpáre vlkovi břicho a obě oběti osvobodí. Všichni jsou živi a zdraví, jen Karkulka si v duchu říká: „*Cazzo, non voglio più andare a zonzo per Milano, quando la mia agente me lo ha proibito!*“<sup>76</sup>

Opět se tedy setkáváme s tématem médií, které Luttazzi díky častému účinkování v televizi a vlastním pořadům zná z bezprostřední blízkosti. Za ostrou a nevybíravou kritiku politických poměrů se často dostává do konfliktu s politickými osobnostmi, pravidelně se Silviem Berlusconi.

S ironií pracuje také Andrea G. Pinketts, milovník doutníků, žen a špatné společnosti, v kanibalské antologii autor gangstersko-důchodcovské povídky *Diamonds are for never* (oddíl Zvěrstva všedního dne). Ústředním dějištěm, kde se setkávají příběhy několika postav je dálnice směrem na Lidi Ferraresi jedné slunečné neděle na začátku jara: jednotlivé příběhy propojuje sebevrah, který skočí z mostu na vozovku. Pinketts si jeho činem posloužil ke stvoření paralely na jaro:

*Che differenza esiste tra un uomo immaturo e un caco troppo maturo? Nessuna, se l'uomo si getta da un cavalcavia e si spetascia su un suolo accogliente. Dicesi suicidio. Suona male. Meglio „farsi fuori“, „chiamarsi fuori“. Qualsiasi cosa fuori, piuttosto che non tenersi tutto dentro. E se ti butti da un ponte sull'asfalto, dentro resta ben poco. La materia cerebrale, per prima, schizza*

---

<sup>76</sup> Ibidem, s. 68. Kurva, už se nikdy nebudu courat po Miláně, když mi to moje agentka zakáže!

*fuori, finalmente libera di essere inutile: è primavera. Il letargo è finito. È il momento di uscire dal cranio di una testa di cazzo.*<sup>77</sup>

Po dálnici kromě auta s tříčlennou rodinkou ujíždí také autobus s penzisty v rámci takzvaného prodejního zájezdu. V něm sedí další dvě hlavní postavy: Nico, který za nejlepší způsob, jak se vypořádat po krádeži diamantů, při níž zastřelil dva mafiány, považuje jednodenní zaměstnání jako prodavač na důchodcovském výletu, a neforemný Tino Pepe, který má sexuální slabost pro dívky trpící rakovinou. Nico se po vzoru svých oblíbených filmů, především Stoneových *Takových normálních zabijáků* (*Aveva visto tre volte Natural Born Killers e sette Natural Porn Killers [la versione hard di Udo Kuoio, il Re della Frusta passato alla regia]*<sup>78</sup>), rozhodl, že vyhodí do vzduchu celý autobus nepohodlných svědků, a libuje si při představě, že v televizním pořadu *Chi l'ha visto* (obdoba českého *Na stopě*) budou kriminalisté louskat skutečně tvrdý oříšek. Výčítky? „*In fondo era tutta gente con un piede nella fossa: cremandoli avrebbe risparmiato ai parenti la spesa dei fiori.*“<sup>79</sup> Samotná kombinace prodavače hrnců, který se záhy dopustí masakru, se Nicovi jako neotřelý způsob zločinu velice zamlouvá. Zálibu v komplikování věci ostatně pomstychtivým mafiánům při drsném výsledku, v němž je hlavním mučícím nástrojem hrnec s vařícími dršťkami, potvrzuje i Nicova babička - už ve škole psal zprava doleva, aby se odlišil od ostatních. Situace se ale nevyvíjí podle Nicových představ, po najetí na mrtvolu sebevraha autobus poskočí právě ve chvíli, kdy Nico osazenstvu předvádí velký kráječ, a všechno je jinak: kráječem uřízne hlavu poblíž sedící vdově, vyloží důchodcům svůj plán, na přání Tina Pepeho zastřelí řidiče a slíbí mu, že zastřelí i jeho poté, co si užije s vedle sedící pacientkou procházející chemoterapií. Vtom do autobusu vtrhne první z mafiánů, zbylých dvou bratří Manzů, kteří se chystají pomstít smrt svých sourozenců:

---

<sup>77</sup> Ibidem, s. 69. Jaký je rozdíl mezi nezralým mužem a přezrálým kákem? Když se muž vrhne z dálničního mostu a rozplácne se na útulnou zem, žádný. Tak řečená sebevražda. Zní to špatně. Lepší je „oddělat se“, „odvolat se“. Cokoli od, spíš než držet úplně při sobě. A když se vrhneš z mostu na asfalt, zůstane toho při sobě dost málo. Jako první vystříkne mozková hmota, která je konečně volná a nemusí být užitečná: je jaro. Letargie skončila. Je čas vyrazit ven z lebky jediný zasraný hlavy.

<sup>78</sup> Ibidem, s. 75. Viděl třikrát Takoví normální zabijáci a sedmkrát Takoví normální perverzáci (hard verzi od Uda Kūže, Krále bičů, který se ujal režie).

<sup>79</sup> Ibidem, s. 72. Koneckonců to byli všechno lidé jednou nohou v hrobě: když je zpopelní, ušetří příbuzným výdaje za kytky.

*Nico adorava Clint Eastwood. Lo sparò. Gli sparò non rende. Gli sparò significa sparò a lui. Lo sparò, invece, sparò lui. Dritto all'inferno. Manzo minore era diventato figlio unico. Il pensiero lo atterrì ma non lo atterrò. Lasciò cadere la pistola e afferrò Nico al collo.*<sup>80</sup>

Příběh z gangsterky ve stylu *pulp* přechází do splatterového absurda, a nakonec se mění ve stylistické cvičení, a to na pouhých deseti stránkách! Na závěr tak Pinkettsovi příliš prostoru ani energie nezbylo: důchodci mají všeho plné zuby, roztrhají Nica na cucky, zmocní se diamantů a vyhodí autobus do vzduchu.

Povídka *Diamonds are for never* je s ohledem na celkovou tvorbu Andrey G. Pinkettse dosti ilustrativní, ale její chaotičnost a přeplácanost může klamat. V každém případě je důkazem, že tento autor srší nápady, humorem i jazykovými hříčkami, jinak čtenáři předkládá obvyklý postmoderní žánrový a odkazový koktejl (podobně jako Luttazzi, který ovšem v antologii neodkazuje na víc, než na módní značky). O tom, že Pinketts ve svých románech dokáže nezkrotnou tvořivost využít mnohem lépe, se přesvědčíme později.

Massimiliano Governi, spisovatel, ale hlavním povoláním editor, se prezentuje povídkou *Il diario d'estate*, která byla plným právem zařazena do oddílu Divoké dospívání. Letní příběh nerovné dvojice teenagerů, zachycený velmi klasicky, v podobě deníkových záznamů a dopisů obou protagonistů, vyvrcholí tragicky. Samotářský Nicolas, který trpí nepochopením okolního světa a je agresivní navenek, ale i sám k sobě, se zamiluje do sedmnáctileté Asi. Typické teenagerce, která se děsí, že ještě před rokem byla jejím idolem americká hvězda Lynchova seriálu *Twin Peaks*, a teď nejvíce obdivuje geniálně bestiálního Mika Tysona, drsný typ s kytarou a pořezaným tělem, jako je Nicolas, prostě nemůže neimponovat. Scházejí se, milují se, berou spolu drogy, dokud se neobjeví Asiin otec:

*Che film!*

---

<sup>80</sup> Ibidem, s. 77. Nico zbožňoval Clinta Eastwoda. Odstřelil ho. Střelil ho není výstižné. Střelil ho znamená střelil na něho. Naopak, odstřelil ho, střelil on. Přímě do pekla. Z mladšího Manza se stal jedináček. Tato myšlenka ho vyděsila, ale neskolila. Upustil pistoli a chytil Nica pod krkem.



*Cappellaccio alla Zorro, cigarillo, spolverino con collo di pelliccia... baffetti sottili alla Willy De Ville. Sembrava uscito direttamente da un film di cappa e spada, o di pirati... vomitevole!*

*Appollaiato su una Harley Sportster 1200 mi squadrava dalla punta dei piedi alla cima dei capelli e fumava...*<sup>81</sup>

Nicolasova agresivita se stupňuje: poté, co Asiinu otci zlomí nos, rozhodnou se její rodiče poslat dceru do Anglie. Při poslední tajné schůzce na rozloučenou je Asia odtažitá, po Nicolasovu útoku na otce si vytvořila odstup, rozhodla se přijmout pravidla dospělých, světa, který Nicolas nenávidí. Jeho odpovědi nejsou slova, ale rány kytarou, jako by vraždila rocková hvězda na pódiu.

*Per caricarmi mi sono sparato tutta la coca che avevo e ho perso un po' di tempo ascoltando a ripetizione Enter Sandman dei Metallica (e alzavo la gamba come per tirare un calcio, tipo boxe francese, e picchiavo sulle corde e lanciavo l'urlo animale gniaaaaaauooooonnnn!!!! davanti allo specchio...)*

*Poi l'ho messa in una grossa busta della spazzatura.*<sup>82</sup>

V oddílu Melancholie krve se jen stručně pozastavíme nad povídkou televizního režiséra Paola Careddy *Giorno di paga in via Ferretto*, který se sám distancoval od ostatních autorů s tím, že pouze napsal povídku inspirovanou „béčkovými žánry“: velkou část vůbec nejdelšího textu antologie zabírá líčení živoucí janovské metropole. Sem, do rodného města, se vrací tajemný muž, který zde má vyřídit blíže neurčenou práci. Všechny indicie naznačují, že se jedná o nájemného vraha, jehož obětí je pohledná mladá žena s dítětem. Akt „vraždy“ se nakonec ukáže být vraždou zevnějšku – tajemný muž, najatý ženíným bývalým šéfem a milencem, pomocí dokonalých preparačních metod a nekonečné sady nástrojů zohaví bývalé televizní hvězdičce obličej a „zabije“ tak její další možnou kariéru.

---

<sup>81</sup> Ibidem, s. 91. Jako ve filmu! Šírák jako Zorro, doutník, plášť s kožešinovým límcem... fousky jako Willy De Ville. Vypadal, jako by právě vyšel z dobrodružného filmu nebo z filmu o pirátech... na blití! Dřepěl na Harley Sportsteru 1200, měřil si mě od hlavy k patě a kouřil...”

<sup>82</sup> Ibidem, s. 94. Abych se nakopnul, střelil jsem si všechen koks, co jsem měl, a ztratil jsem trochu času tím, že jsem dokolečka poslouchal Enter Sandman od Metalliky (a zvedal jsem nohu, jako bych chtěl někoho nakopnout, jako ve francouzském boxu, a mlátil jsem do strun a řval jsem jako zvíře gniaaaaaauooooonnnn!!!! před zrcadlem...). Pak jsem jí šoupnul do velkého pytle na smetí.”

Vyloženě klasicky napsaným příběhem je povídka *Il rumore* Stefana Massarona, jehož někteří kritici kanibalů považují za jediného „skutečného“ spisovatele, třebaže je jeho jazyk orientován především vizuálně, což bývá často považováno za znak žánrové tvorby. Podobně jako ostatní autoři zařazení do antologie náleží Massaron ke generaci, která vyrostla hlavně na televizi, komiksech a herních konzolách. Povídka, kterou vypravěč píše v rámci psychoterapie, podobně jako Zeno Cosini v klasickém díle italské literatury *La coscienza di Zeno* Itala Sveva, se odehrává v 50. letech 20. století v neutěšených podmínkách jednoho milánského předměstí, v prostředí chudých emigrantů z jihu. Elegantní Milán je zachycen netypicky, z té ošklivé, zbídačené stránky, čtenář de facto nikdy nepřekročí hranice depresivního komplexu obytných budov.

Vypravěč se na začátku přiznává, že žije celkem spokojený život, má zaměstnání, rodinu, ale pořád ho trápí vzpomínka na ono zahřmení, která ho přivádí k šílenství. Proto se rozhodl na papíře vrátit do dětství, a konfrontovat se se svými vzpomínkami. Do příběhu vstupuje také perspektiva malé Debory, tlustého a vážně nemocného jedináčka, která musí snášet hádky a násilí mezi rodiči. Ze dvou různých pohledů se začíná odvíjet příběh jednoho letního odpoledne na dvoře, kde si hrají děti a Debora, klasický dětský outsider.

Když Debora urazí vůdce party, je její osud zpečetěn. Nejen že se jí všichni opětovně vysmějí, včetně vypravěče (... *un pugno di sadico piacere mi serrava la bocca dello stomaco, spingendomi a gridarle cattiverie sempre più feroci e a ridere, ridere, ridere con quanto fiato avevo in gola*.<sup>83</sup>), ale vůdce party jí uloží i zvláštní trest, jehož se vypravěč smí zúčastnit. Výčitky svědomí, plynoucí z rozhodnutí, nebo spíše uposlechnutí příkazu následovat vůdce party a jeho věrného přítele, považuje vypravěč za možný určující zvrát pro svůj další život, problémy ve vztazích se ženami a založení rodiny teprve po čtyřicítce. Debora je na chodbě domu donucena k orálnímu sexu, na němž se „musí“ podílet i vypravěč:

*Vedevo quella parte di me, quell'appendice che fino a quel momento non avevo mai toccato se non per lavarmi, entrare e uscire dalla sua bocca umida, vedevo le lacrime che le scorrevano fino al mento e po si fermavano nella peluria appena accennata del mio inguine, vedevo i suoi foruncoli farsi sempre più rossi, sempre più congestionati... e intanto sbattevo, sbattevo, sbattevo... sbattevo il*

---

<sup>83</sup> Ibidem, s. 139. ... ústí žaludku mi svírala pěst sadistického potěšení, která mě nutila křičet na ni čím dál krutější nadávky a smát se, smát se, smát se, smát se z plných plic.

*bacino in avanti, sempre più forte, sempre più rapido, sempre più violento. La sensazione crebbe, e per un attimo ricordo di aver pensato che stavo per morire. Poi, con un sussulto, riversai il primo orgasmo della mia vita nella bocca bollente di pianto di Debora la Palla.*<sup>84</sup>

Nakonec ale u vypravěče převládne pocit hrdosti na to, že s ním vůdce party a jeho pobočník poprvé zacházejí jako se sobě rovným. Večer si s nimi jde dokonce tajně zakouřit. V tu chvíli se ale zpoza rohu ozve ono „zahřmění“ – Debora vyskočila z okna.

Do vypravěčových vzpomínek pravidelně vstupuje příběh Debory a její rodiny: matky, kterou manžel opovrhne a bije ji, a samotné dívky a jejího vnitřního světa, v němž se z reálného světa plného zklamání a brutality, utíká k „létajícímu muži“. Po ponížení, kterého se jí už poněkolkáté dostalo, přijme nabízenou ruku „toho, kdo ji má rád“ a vystoupí z okna na záda kouzelného muže, uchýlí se navždy do své fantazie.

Massaron, který sám v těchto místech vyrostl, obsáhleji zpracoval silnou látku krutého světa milánských přistěhovaleckých předměstí v románu *Ruggine*. Kniha, kterou začal psát ještě v roce 1996, vyšla teprve v roce 2005, a budeme se jí zabývat níže.

### **3.3. Televize a reklama jako určující linie nového věku**

Jak už bylo řečeno, jeví se Ammanitiho a Noveho násilná komika a parodie na mediální labyrint s časovým odstupem v novém světle. Jedním z důvodů je rozvoj mediálních studií a uchopení procesu vývoje „nových“ médií, jako je televize, a jejich enormního a stále sílícího vlivu na každodenní život.

S příchodem komerčních televizních stanic se v Itálii stal z televize také a především podnik usilující o co možno nejvyšší zisk. Vznikl nový princip stavby programového schématu – reklama. Reklama se stává hlavním zdrojem příjmů

---

<sup>84</sup> Ibidem, s. 147. Viděl jsem tu část sebe, ten přívěšek, kterého jsem se do té doby dotýkal jen proto, abych se umyl, jak vjíždí a vyjíždí z jejích vlhkých úst, viděl jsem slzy, které jí stékaly až na bradu a pak se zastavovaly v sotva naznačeném chmýří mých slabin, viděl jsem její uhry, jak čím dál víc rudly, jak se čím dál víc zaněcovaly... a mezitím jsem přirážel, přirážel, přirážel... přirážel jsem pánev dopředu, pořád silněji, pořád rychleji, pořád prudčeji. Ten pocit rostl a pamatuji si, že jsem si na okamžik myslel, že umírám. Pak jsem se škubnutím vypustil svůj první orgasmus v životě do pláčem rozpálených úst Koule Debory.

soukromé nebo i státní televize, a výrazně tak ovlivňuje program. Rodí se tak nová definice televize: systém prodeje diváků inzerentům. Hlavním aspektem pořadů je pak logicky jejich sledovanost, která pak stanovuje ceny reklamy.

Tento princip stavby programového schématu má také velký význam pro výskyt násilí a jeho formy. Pokud je násilí oblíbeným tématem televizních diváků, bude vysíláno bez větších problémů. Kritériem pro zařazení násilí do programu tak nejsou morální hodnoty, ale schopnost spojit daný pořad s prodejností reklamy.

Obsah televizního vysílání lze obecně rozdělit do tří rámců: informace, zábava a reklama. Všechny formy znázornění se točí kolem základního dělení na realitu a fikci. Každý typ televizního pořadu se zařazuje někam mezi tyto dva póly, třebaže logika televizního toku neustále produkuje řadu překrývání a mísení jednotlivých pořadů. Pěkný příklad televizního toku najdeme v Noveho povídce ze sbírky *Woobinda*, nazvané *Complotto di famiglia*. Starší manželé se ve snaze oživit svůj sexuální život prohodí partnery s jinou dvojicí, načež se dozvídáme, že celá scéna je součástí televizního pořadu na stanici Canale 5 *Complotto di famiglia*, který funguje na principu skryté kamery:

*Stai tranquillo mi ha detto la figa la moglie del tipo no non sto tranquillo voglio sapere porcodio adesso do fuoco alla casa ho tirato un pugno alla puttana che c'era lì stai tranquillo no porcodio siamo a Complotto di famiglia mi ha detto la puttana cazzo me ne frega sei a Complotto di famiglia calmati Eugenio quel programma con Alberto Castagna con Raffaella Trotta quella che dice ci vediamo tra un attimo un istante solo a tra poco tra un istante Bellissima se sei alta almeno un metro e settanta taglia 42 puoi partecipare a Bellissima dalla baia di Gabbice Cotonella slip il vino Ronco si strappa così ogni volta che premi la merenda con formaggio e frutta latte Plasmon senza coloranti con formaggio e frutta Pronto legno pulito con sapone e detergente pulisce a fondo le superfici in legno senza risciacquare allacciati la cintura ragazzo guarda dove siamo sembra l'Egitto siete a Gardaland le mie scarpe che bello sono Sanagens hanno il plantare in farmacia da Vichy per combattere la cellulite non girare a vuoto 144.11.429 quella figa di Sanremo non la Koll quell'altra quella bionda che corre in mutande tra i palazzi volume d'effetto senza ferretto in prima TV per i Filmissimi Harrison Ford prossimamente su Canale 5.<sup>85</sup>*

---

<sup>85</sup> NOVE, Aldo: *Woobinda*, op. cit., s. 15 - 16. Bud' klidnej řekla mi ta kočka manželka toho týpka ne nejsem klidnej chci sakra vědět ted' zapálím barák dal jsem pěsti tý děvce co tam byla bud'

Dalším kritériem klasifikace pořadů je forma vztahu k divákovi. Pořad se na diváka může obracet skrze dva typy diskurzu, které simulují kontakt z očí do očí, navazují osobní kontakt. Prvním typem diskurzu je oslovit diváka přímo, vyjít z obrazovky za obecnstvem. Protagonisté pořadu se na diváka obrazejí očním kontaktem, což vyvolává pocit, že mluví přímo s každým z nich. To je příklad výročních projevů prezidentů, monologů komentátorů nebo komiků, a samozřejmě také hlasatelů zpráv, kteří čtou zprávy ze čtecího zařízení přímo z kamery. Druhý typ diskurzu se na diváka obrací naopak nepřímě, nechává ho přihlížet určitému setkání, diskuzi, konverzaci nebo představení. Jedná se o obrácenou strategii: vtáhnout diváka dovnitř obrazovky. To je případ rozhovorů, politických či jiných debat, a všech možných typů show/představení, od fikce až po sport.

Velká část zpráv v televizním zpravodajství v Itálii (stejně jako jinde) má násilný obsah, a pojednává o katastrofách, válkách, masakrech, agresích, zločinech a nehodách.

Převaha násilí ve zpravodajství vyplývá z velké části ze samotné organizace televizní produkce a z kritérií, podle kterých se zprávy vybírají. Hlavním kritériem není charakter události, ale pragmatičtější snaha o co největší sledovanost. Zdá se, že v tomto směru má násilí privilegovaný status.

První zpravodajskou hodnotou zpráv o násilí je negativita, vyjádřená známým úslovím „špatná zpráva je dobrá zpráva“. Proto jsou vybírány přednostně události a situace, které představují porušení normy, deviace, porušení normálního běhu věcí. „Špatné zprávy“ mají zvláštní status také proto, že mají často dramatický nebo konfliktní aspekt. Konflikt vyvolává stav napjatého očekávání dalšího vývoje, drama diváky emotivně strhuje pomocí fenoménu identifikace, odkrývá lidskou, osobní stránku tragédie, vítězství a porážky.

Rozšířená přítomnost násilí v televizních zprávách, ale i v jiných typech zpravodajství, má v Itálii jeden základní důvod: televizní zprávy jsou show, stejně

---

klidnej ne sakra jsme v Rodinném spiknutí řekla mi ta děvka co je mi do toho kurva jseš v Rodinném spiknutí uklidni se Eugenio ten pořad s Albertem Castagnem a Raffaellou Trotto ta co říká uvidíme se za chvíli za okamžik jenom moment za chvíli za okamžik Kráska pokud jsi vysoká nejméně metr sedmdesát velikost 42 můžeš se zapojit do Krásky ze zálivu Gabicci kalhotky Cotonella víno Ronco vytrhává se takto pokaždé když stiskneš svačinu se sýrem a ovoce mléko Plasmon bez barviv se sýrem a ovocem Pronto čisté dřevo díky mýdlu a saponátu čistí do hloubky dřevěné povrchy nemusí se smývat zapni si pásek hochu podívej kde jsme vypadá to jako v Egyptě jste v Gardalandu moje boty jaká krása jsou od Sanagens mají vložku v lekárně od Vichy pro boj s celulitidou nehledejte zbytečně 144.11.429 ta kočka ze Sanremo ne Kollová ta druhá ta blondýna co běhá jen v kalhotkách mezi budovama účinný objem bez drátu v televizní premiéře Velkých filmů Harrison Ford brzy uvidíte na Canale 5.

jako jiné televizní pořady. Televizní žurnalismus je zábavní žánr, který má, stejně jako ostatní zábavné pořady, za úkol přitáhnout co nejpočetnější publikum. Tendence popularizování žurnalistických modelů a rozšiřování divácké základny televizních zpráv pod komerčním tlakem osvětluje upřednostňování zpráv, které obsahují akci, lidské drama, konflikt, sugestivní záběry, zkrátka ty zprávy, jejichž charakter má k násilí velmi blízko.

Informační prostředky jsou mocným zprostředkovatelem společenského povědomí. Svě zpravodajství staví na přesně definovaných kritériích závažnosti, ale také situují společenské problémy do určitého světla. V tomto smyslu lze hovořit nejen o násilí televizních informací, tj. o více či méně věrném nebo deformovaném znázorňování „reálného“ násilí ve společnosti, ale také o určité televizní konstrukci násilí, která vychází nejen z ideologických hledisek, ale také z finančních prostředků a organizačního propojení informačních prostředků. Zprávy nejsou jen neutrálním shrnutím faktů, ale také vyprávěním o osobách a událostech s mytickými, divadelními a dramatizačními prvky. Popis násilí, bolesti a utrpení je často dimenzí řady zpráv. Přesto jsou stále častější případy tzv. exhibovaného násilí.

V první řadě jde o otázku jazyka. Psané vyprávění využívá k intenzifikaci vyprávění přídavná jména a metafory. Výrazy tragédie, masakr, holokaust, genocida jsou v novinářském jazyce stálými pojmy, stejně jako výrazy, které slouží k popisu těch nejkrutějších detailů, nebo na tyto detaily jen narážejí z pokryteckého respektu ke čtenáři.

V audiovizuálních médiích se k dramatizaci zpráv používá také paralingvistika, tedy zvuk a rytmus komentáře, který často působí úzkostným nebo graduujícím dojmem. Zrak a sluch mají větší emotivní efekt než psaný jazyk. A dramatizační efekty kamery (úhel záběru, pohyb kamery, střih) lze v porovnání s efekty psaného textu postřehnout o dost hůře.

Zcela zásadní událostí v zachycení násilí v italské televizi byl případ Vermicino z roku 1981. Pád šestiletého chlapce do studny ve Vermicinu poblíž Frascati a pokusy o jeho záchranu byly vysílány v přímém přenosu, dokonce za přítomnosti prezidenta republiky. Chlapce se nakonec zachránit nepodařilo a po třech dnech zemřel. Mediální aspekt této tragédie vyvolal v Itálii velkou diskuzi o žurnalistické etice. Aldo Nove vidí tento případ ve stejnojmenné povídce filtrem televizní scény 90. let:

*Penso che se Alfredino moriva ora aveva la pubblicità come problema, più per i telespettatori che per lui direttamente, impegnato a sopravvivere un attimino in più. Avrebbero cercato un momento neutro per mandare la pubblicità dei croccanti per il cane, come quando nelle partite la palla esce dal campo, un giocatore va a recuperarla, e fanno lo spot di una cosa.*

*(...)*

*Mi sembra che c'era anche il presidente della Repubblica, che allora forse era Pertini, e stava intorno al fosso come il sindaco di Vermicino.*

*Per stare vicino al fosso dovevi essere importante, gli altri guardavano alla tele, come alla Scala, se non sei qualcuno vai su nel Loggione.<sup>86</sup>*

Zcela zásadní povídkou, která odráží další konkrétní italskou realitu je povídka *La strage di via Palestro*. Při bombovém atentátu poblíž Pavilonu současného umění v Miláně, který patří do série masakrů v rámci boje sicilské mafie se státem v roce 1993, zemřelo pět lidí. Nove celou událost podává sarkasticky z pohledu průměrného dvacetiletého konzumenta italských médií, jemuž uniká smysl událostí, které pocituje částečně velmi dramaticky a částečně jako mediální senzaci. V několika málo odstavcích je naivníma očima mladíka, který právě opustil mediální vatou vystlané dětství, výmluvně popsána například bezmocnost náhodných a nevinných obětí vůči náhlé smrti:

*Prima la sera uno è normale, magari è tuo marito, o tua moglie, e poi va in via Palestro e finisce a tocchetti sugli alberi e per terra e sui cofani delle auto parcheggiate duecento metri più in là, e non si trova ad esempio un pezzo di schiena, e quello era tuo marito dentro i sacchetti per i morti.<sup>87</sup>*

---

<sup>86</sup> Ibidem, s. 28. Myslím, že kdyby Alfredino umíral teď, měl by problém s reklamou, víc televizní diváci než přímo on, co se namáhá, aby přežil ještě další chvilíčku. Hledali by neutrální chvíli, kdy pustit reklamu na psi křupky, jako když se v zápasech dostane míč z hřiště, jde pro něj někdo z hráčů, a udělají spot na nějakou věc. (...) Mám dojem, že tam byl taky prezident Republiky, což byl tenkrát Pertini, a postával u jámy jako starosta Vermicina. Když ses chtěl dostat blízko k jámě, musel jsi být důležitý, ostatní se dívali v televizi, je to jako v La Scale, když nejsi někdo, jdeš na galerii.

<sup>87</sup> Ibidem, s. 33. Večer předtím je člověk ještě normální, možná je to tvůj manžel nebo manželka, a pak jde do ulice Palestro a skončí rozmetaný na kousky na stromech a na zemi a na kufrech aut zaparkovaných o dvě stě metrů dál, a nemůžou najít například kus zad, a to byl tvůj manžel v pytli na mrtvolu.

Vzápětí konstatuje, že pohled na trosky v reálu (na místo činu se šel podívat) není tak dojemný jako záběry v televizi, protože televizní verze událostí je jaksí mnohem pravdivější. Další produkt televizního přežvýkávání reálného světa? Zprávy jsou často vytrhovány z kontextu, izolovány od významu a příčin a vloženy do nového rámce, jehož souvztažnost a asociace jsou původnímu významu cizí. Namísto zviditelnění a osvětlení společenských procesů vzniká v médiích mozaika povrchních útržků bez souvislosti. Násilí je prezentováno v samostatných epizodách bez příčin a následků a stává se samozřejmou součástí života.

Povídku uzavírá detailní popis návštěvy restaurace rychlého občerstvení a výčet pozřených pokrmů. Celá povídka odráží vědomí mladíka, které by se dalo dobře přirovnat k přepínání televizních programů, k zappingu, na jehož základě je ostatně *Woobinda* strukturována, povrchnímu přebíhání od jedné věci k druhé, která je naprosto odlišná, a stejně lehký přechod k dalšímu banálnímu předmětu banálního zájmu.

V podobném duchu se nese i mikropříběh s výmluvným názvem *Ruanda*. Jeho movitý a technologicky špičkově vybavený protagonista chápe Rwandu nikoli jako africkou zemi, v níž zuří občanská válka, ale jako nekonečnou krvavou „reality show“, kterou sleduje všude – v autě, v bazénu, na horách i na záchodě.

*Il Ruanda è un fiume impressionante di parti del corpo tagliate a colpi d' accetta che durante il TG4 si vede distintamente dall'elicottero come una massa indistinta che si muove trasportata dalla corrente.*

(...)

*Certe immagini mi rimangono più impresse, specialmente quella di un uomo che si girava e sparava a tutti come ogni tanto qualcuno in America entra da Burghy e spara ma è soltanto un caso tra molte migliaia di persone che vivono normalmente come noi sono cose che possono capitare a causa del caldo o delle vicissitudini personali non una strage metodica come quella che sta succedendo adesso in Ruanda.<sup>88</sup>*

---

<sup>88</sup> Ibidem, s. 65 - 66. Rwanda je impozantní řeka z částí těl useknutých sekerou která je zřetelně vidět během TG4 z vrtulníku jako neurčitá masa která se pohybuje protože jí nese proud. (...)Určitý záběr se mi vtiskly do paměti víc, zvláště ten na kterým se jeden muž točí dokola a na všechny střílí jako občas někdo v Americe přijde k Burghymu a střílí ale to je jen jeden případ z mnoha tisíců lidí který žijou normálně jako my jsou to věci který se můžou stát kvůli horku nebo kvůli osobním osudům ne plánovanéj masakr jako ten co probíhá teď ve Rwandě.



Právě války vstoupily v 90. letech na mediální scénu ve velkém stylu. Na tomto místě musíme připomenout válku v Perském zálivu, které se účastnila i Itálie, a která byla prvním válečným konfliktem v přímém televizním přenosu, navíc prezentovaným zinscenovanými záběry bez krve, takže připomínala spíše hvězdné války nebo počítačové hry. Nove zpracoval i toto téma povídce *Baghdad*, kde se otec rodiny zásobuje, jako kdyby měla vypuknout válka, ale paradoxně se jedná o ohromnou zásobu chipsů, piva a dalších pochutin, aby mohl pohodlně sledovat přímý přenos z Perského zálivu. Dochází k absolutnímu prolnutí předválečné hysterie nakupování zásob a hysterie nakupování zásob před dlouhým televizním sezením.

V případě války ve Rwandě se jednalo o typickou „válku jiných lidí“. Odehrává se kdesi v Africe a není přesně jasné, o co v ní jde. V omezeném prostoru příspěvku televizních zpráv nebo v novinových krátkých zprávách není prostor pro odkrývání příčin a úvod do složitých dějin a společnosti odlehlých afrických zemí. Proto se zpravodajství většinou soustředí na výmluvné obrazové sekvence nebo fotografie. Zároveň se používají zjednodušená, bezobsažná označení jako etnický konflikt nebo kmenová válka.

Také komerční reklama se situuje někde uprostřed cesty mezi faktem a fikcí. Na jedné straně existuje jako funkce trhu, na druhé straně se odvolává na nehmotné statky (sebevědomí, společenské uznání, úspěch), které lze dobýt skrze vlastnění propagovaných produktů. Zároveň s produktem prodává sny, touhy nebo možnost s něčím se identifikovat. K tomu využívá metafory a hyperboly a neomaleně přitom zneužívá city a emoce cílové osoby, což ale nijak neskrývá. To si v ironickém komentáři ke své osobě uvědomuje i Nicolas, jedna z hlavních postav Governiho povídky *Diario in estate* v antologii *Gioventù cannibale*:

*Mi piace la pubblicità... ci credo nella pubblicità e nel mondo di sogno che promette: solo lì si possono vedere casalinghe con fisici da fotomodelle, invece che chiattoni baffuti, sempre disperate per il figlio tossico o anche contadini lindi e sorridenti, felicissimi di rompersi il culo nei campi.*<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> *Gioventù cannibale*, op. cit., s. 85. Mám rád reklamu... věřím na reklamu a na snovej svět, kterej slibuje: jenom tam člověk vidí ženy v domácnosti s tělem jako fotomodelky namísto fousatých tlustoprdek, věčně zoufalejch z toho, že maj syna narkomana, anebo taky čistý a usměvavý sedláky, který jsou šťastní bez sebe, že se můžou sedít na polích.

Hlavním cílem reklamy je přiřadit produktu v mysli a paměti cílové osoby silnou charakteristiku. Proto mohou existovat reklamy na těstoviny, které apelují například na rodinné hodnoty, ale zároveň reklamy, které využívají vyloženě násilné prvky: škrábance na milencových zádech v reklamě na parfém, explicitní sexuální styk v reklamě na hodinky, sadomasochistické záběry v reklamních šotech na kožešiny nebo oblečení. Tato logika, dovedená do extrému, se objevuje v Noveho povídce *Vibravoll*, v níž je stejnojmenná vibrační funkce jistého telefonu natolik „sexy“, že hraje hlavní roli v sexuálním životě mladé manželské dvojice.<sup>90</sup>

V logice reklamních produkcí není tedy násilí cílem, ale banálním prostředkem, který lze používat tak dlouho, dokud u cílových osob funguje. A není důležité, jakým způsobem. Někdy je násilí v reklamě použito jen proto, aby vyvolalo skandál, aby na reklamu upozornilo a rozdělilo názory. Italská firma Benetton v 90. letech dokonce konstruovala kampaně, které měly „upozornit“ na určitý společenský problém: v případě války v Jugoslávii to byly reklamní billboardy se zakrvácenými a prostřelenými svršky vojáka, který během války zemřel.

Násilí v reklamě ovšem nemusí mít jen vizuální podobu, může se projevit také ve stupni agresivity reklamního sdělení a jeho argumentace, často jen proto, aby „přebila“ ostatní reklamní sdělení. Nejefektivnější strategií v tomto smyslu je hrozba vyloučení, logika produktu, který je určen pro mnoho spotřebitelů, ale zdaleka ne pro všechny, která působí na potřebu identifikace a osobního vymezení; největší hrozbou je daný produkt nemít.

Další formou násilí v reklamě je kamuflování samotného reklamního sdělení, které je vydáváno za útržek zpráv nebo fikce, a dokáže tak nejlépe oslovit osoby, jež jinak reklamu jako takovou odmítají, a samozřejmě zmást ty, kteří si poměrně nepatrné rozdíly nedokáží uvědomit.

---

<sup>90</sup> NOVE, Aldo. *Woobinda*, op. cit., s. 23. *Subito Vibravoll ha incominciato a vibrare, segnalando la chiamata in arrivo e quella stimolazione così intensa che non avevo mai provato non avevo mai vissuto mi ha fatto impazzire ho scoperto come la tecnica di questi nostri giorni felici possa cambiare e migliorare un rapporto sessuale mugolavo pazzescamente con quell'apparecchio nel culo non ce l'ho fatta più mi sono alzata dal letto e ho preso dal comodino il mio telefono cellulare ero esosa. Ero una troia in calore.*

A Vibravoll začal okamžitě vibrovat, protože oznamoval příchozí hovor a ta stimulace která byla tak intenzivní, že jsem nikdy nic podobného nepocítila nikdy nezažila mě přiváděla k šílenství objevila jsem jak může technika našich šťastných dní změnit a zlepšit sexuální vztah kňučela jsem jako blázen s tímhle přístrojem v prdeli a už jsem to nemohla vydržet zvedla jsem se z postele a vzala jsem ze stolku svůj mobilní telefon byla jsem strašně nadržena. Byla jsem děvka v jednom ohni.

Média, jako jsou knihy nebo film, umožňují čtenáři či divákovi kritický odstup od sdělovaného obsahu. Když si koupím knihu, činím tak s cílem přečíst si ji a koncentrovat se na její obsah. Podobně v kině – vím, na který film půjdu a mohu si vybrat. Navíc je dané, že v knize nebo filmu jde o jasně vymezenou fikci, do které se ponořím, když dočasně „pozastavím“ běh reálného světa kolem mě. V televizi nemá tento proces tak jasné hranice. Sledování televize je rutina, která se propojuje s jinými aktivitami běžného života a překrývá je. Televizní tok diváka zásobuje poselstvími a obsahy bez jasných kontur. Televize se dá sledovat v nejrůznějším stupni soustředění, od hlubokého zájmu pro určitý obsah, až po roztržité a povrchní přihlížení, které ani neumožňuje zachytit smysl vysílaných programů. Tento případ nastává hlavně tehdy, když televize kdekoli běží jako kulisa jiných činností. V takové situaci se násilí v televizním toku „rozpouští“, je srovnatelné s jakýmkoli jiným obsahem, divák si na ně zvykne. Násilí tak ztrácí charakter výjimečnosti. Schopnost empatie a identifikace s oběťmi násilí, jež obvykle vede k odmítání násilí, střídá apatie nejen k televizní verzi násilí, ale také k násilí v reálu.

Tak jako v Noveho povídce *You can dance*. V jednom baru se náhodou setkají dva někdejší kamarádi z vojny. Když si zavzpomínají na veselé časy, dostanou se oba třicátníci do konfliktu kvůli placení účtu – každý by toho druhého rád pozval. Hádky se změní ve rvačku a vyprávěč příběhu nakonec vytasí zbraň:

*Porca puttana gridai a Marcello tirando fuori la pistola, lo vuoi capire che la devi smettere con questa storia continuavo a gridare scaricandogli il caricatore negli occhi.*

*Gli gridavo se voleva quello, se voleva morire e Marcello cadeva con in mano i soldi sporchi di sangue per terra, tutta la gente usciva dal bar e anch'io uscivo sparando, sparavo a tutti e gridavo che pagavo io, quella volta.<sup>91</sup>*

Ztráta smyslu pro realitu je evidentní, záměna skutečnosti s fikcí je vůbec jedním z hlavních kanibalských témat, zejména u Noveho a Ammanitiho.

---

<sup>91</sup> Ibidem, s. 55 - 56. Kurvapysk křičel jsem na Marcella a vytáh jsem pistoli, pochopíš konečně že toho máš nechat křičet jsem dál a vystřelil jsem mu zásobník mezi oči. Křičel jsem na něj jestli to chtěl, jestli chtěl umřít a Marcello padal na zem a v ruce měl peníze zašpiněný od krve, všichni lidé odcházeli z baru a já jsem taky odcházel a přitom jsem střílel, střílel jsem na všechny a křičel jsem že tentokrát platím já.

To vše se odráží v povídkách, které Aldo Nove zařadil do sbírky *Woobinda*<sup>92</sup>, která vyšla v roce 1996, tedy ve stejném roce jako kanibalská antologie. Nove tehdy debutoval jako prozaik, ale na přelomu 80. a 90. let už vydal dvě sbírky poezie.

Povídky jsou ve sbírce uspořádány do oddílů nazvaných *Lotto numero uno*, *Lotto numero due*, atd., až po *Lotto numero otto*. Jako by jednotlivé oddíly byly skutečně náhodně vylosovanými útržky z hyperboly každodenního života. Většina povídek nemá konec, uzavírá se větou, která končí v půli, podobně jako při „zappingu“, rychlém přepínání mezi televizními programy. O dva roky později vydalo nakladatelství Einaudi rozšířenou verzi sbírky pod názvem *Supewoobinda*, která je v opakovaném vydání z roku 2006 na obálce opatřena výstižným komentářem:

*Ecco l'Italia. Dopo dieci anni, quello che scandalizzava, in questo libro, è diventato realtà, e sotto gli occhi di chiunque. Guardando per credere: siderali solitudini, guerre del tutto insensate, omicidi surreali a catena, scambi tra valutazioni di mercato e valori umani, analfabetismi globali. E tutto con allegria. Tutto sotto l'occhio della televisione come unica padrona dei nostri sempre più deboli pensieri.*<sup>93</sup>

Jak se uvádí na obálce, násilí je v knize všudypřítomné. Zřejmě nejznámější povídkou se stala ta, která je zařazena jako první, s názvem *Bagnoschiuma*. Vypravěč bez skrupulí hned na úvod sděluje, že zabil své rodiče, protože používali absurdní pěnu do koupele, Pure & Vegetal. Náš hrdina ovšem horuje pro značku Vidal, jejíž reklama mu při usínání nahrazovala rodiče a pohádku na dobrou noc:

*Perché ricordo che fin da piccolo la pubblicità del bagnoschiuma Vidal mi piaceva molto.*

---

<sup>92</sup> Název knihy si Nove vypůjčil ze stejnojmenného australsko-německého televizního seriálu ze 70. let. Hrdina povídky se stejným názvem smutní po starých časech, kdy v televizi běžely „levicové“ seriály, ještě než mediální scénu ovládl pravicový Berlusconi.

<sup>93</sup> NOVE, Aldo: *Superwoobinda*. Torino: Einaudi, 2006, zadní obálka. Tohle je Itálie. To, co bylo v této knize předmětem skandálu, se deset let poté stalo skutečností, a to před očima nás všech. Dívejte se a uvěříte: nezměrná osamělost, naprosto nesmyslné války, bizarní sebevraždy jako na běžícím pásu, záměna tržních odhadů a lidských hodnot, globální analfabetismus. A všechno vesele. Všechno za doprovodu televize jako jediné paní našich slabnoucích myšlenek.

*Stavo a letto e guardavo correre quel cavallo.*

*Quel cavallo era la Libertà.*

*Volevo che tutti fossero liberi.*

*Volevo che tutti comprassero Vidal.*<sup>94</sup>

Jak drsný může být výsledek, když jsou ideály dobra a zla v pohádkách nahrazeny banální televizní reklamou? Když mu otec oznámí, že kvůli akční ceně koupil pěnu Pure & Vegetal, pocituje to vypravěč jako útok na své ideály, ještě ke všemu kvůli něčemu tak nízkému, jako je cenová nabídka, a upadne do melancholického rozpoložení, v němž si uvědomuje svou rostoucí nenávist ke starým, nehezským, odporným rodičům. Když jim jednoho večera oznámí, že se je rozhodl zlikvidovat, a podřízne je „jako podsvinčata“, odpor k nim nezmizí, naopak se dále stupňuje, a tak jim na závěr rozbije lebky, dezinfikuje je a nalije do nich tu jedinou správnou pěnu do koupele.

Už na tomto příkladu můžeme interpretovat základní rysy všech povídek ve sbírce *Woobinda*. Koncentrace emocí na nereálné reklamní světy, odvrát od skutečnosti, odpor ke všemu, co je staré, tlející, nečisté, nevypulírované, zkrátka ke všemu, co ideálnímu světu médií odporuje, a to na úkor tradičních rodinných vztahů.

V povídce *La macchina spaccabaci* sedmnáctiletý mladík zcela věčně popisuje, jak funguje jeho vynález, stroj na rozbíjení polibků (stojan od lampy, na jehož konci je připevněn strojek na maso), který si sestrojil ze vzteku nad tím, že se s ním žádná dívka nechce líbat. Produkuje hodně krve, přiměřeně tomu, jak je společnost nespravedlivá, ale je sestrojen z recyklovaných materiálů.

Ve *Woobindě* ovšem najdeme i negativní postoj ke všudypřítomnému televiznímu toku. Povídka s výmluvným názvem *La merda* vypráví o osmnáctiletém chlapci, který si ve skřínce ve svém pokoji schovává lejno na výraz respektu k existujícím součástem života, jež televize a reklama důsledně opomíjejí. Jeho matka, vášnivá televizní divačka, sice výkaly ze skříňky uklízí, ale nikdy o nich nemluví, protože z jejího pohledu de facto neexistují.

O Novem a Ammanitim se často v kontextu kanibalů mluví jako o autorech, kteří jsou nejvíce oblivněni Tarantinovým kultovním snímkem *Pulp Fiction*. Nove

---

<sup>94</sup> Ibidem, s. 7. Protože si pamatuju, že reklama na pěnu do koupele se mi moc líbila už od dětství. Byl jsem v posteli a díval jsem se, jak běží ten kůň. Ten kůň to byla Svoboda. Chtěl jsem, aby všichni byli svobodní. Chtěl jsem, aby všichni kupovali Vidal.

ve *Woobindě* tomuto filmu dokonce věnuje samostatnou povídku *Il sosia*, o muži, jehož zaměstnáním je dělat dvojníka postavy zakukleného otroka v sadomasochistickém sklepě zvrhlého vetešníka. Zajímavější než samotný příběh je ovšem vypravěčův výklad filmu a jeho dopadu ve společnosti:

*Pulp Fiction è un film che hanno visto in molti milioni di persone, è pieno di violenza e piace ai giovani. Così rappresento un simbolo di questo mondo nel quale io vivo, senza valori che non siano esplodere per sbaglio la testa a uno che c'è dietro in macchina.*<sup>95</sup>

Nove v podstatě film nekritizuje, ale odkrývá paralelu se svou sbírkou. Jde o hyperbolizovaný obraz postmoderní západní společnosti, v níž se mísí kýč, násilí, něha, *splatter*, sex, nejroztodivnější náboženské výklady světa se spoustou dalších věcí. Ten, kdo považuje ostentativní násilí *Pulp Fiction* a *Woobindy* za bezdůvodné a perverzní, je do jeho sítí sám nehybně polapen a pro samou mechanizaci hyperkonzumního bytí se nedokáže ani zamyslet. Ostatně i *Pulp Fiction* je jen jedním z nekonečné série filmů a dalších mediálních velesoust, které se střídají tak rychle, že v odstupu několika málo let všeobecné povědomí o něm prostě vyšumí.

*Alcuni non mi riconoscono, non sanno il personaggio, anzi devo constatare che proprio molti non mi riconoscono affatto, e ciò è dovuto sempre a questi tempi, più che altro essi sono pieni di distrazione, la maggior parte della gente non si ricorda il film che ha visto e ne va a vedere subito un altro, dimentica i personaggi e li confonde tutti assieme, e diventa una specie di flipper di cose che ha visto al cinema.*<sup>96</sup>

Další aktuální téma hyperkonzumní společnosti - lidé jako předměty - se objevuje v povídce *Jasmine*. Marco, bohatý dědic žijící v Miláně, chce na Velikonoce překvapit svého bratra, kterého právě opustila přítelkyně, a nechá

---

<sup>95</sup> Ibidem, s. 91. *Pulp Fiction* je film, který viděly miliony lidí, je plný násilí a líbí se mladým. Tak představuji symbol tohoto světa, ve kterém žiju, bez hodnot, kromě těch, jako nechat někomu, kdo sedí vzadu v autě, omylem vybuchnout hlavu.

<sup>96</sup> Ibidem, s. 91. Někteří mě nepoznávají, nepamatují si na tu postavu, naopak, musím konstatovat, že vlastně hodně lidí mě nepoznává vůbec, a za to může vždycky tahle doba, která je především plná rozptýlení, většina lidí si nepamatuje film, který viděla a jde se honem podívat na další, zapomíná postavy a míchá je všechny dohromady, a je z toho něco jako flipper věcí, které člověk viděl v kině.

vyrobit obrovské čokoládové vejce a do něj zavřít luxusní prostitutku. Po rozbalení dárku se ukáže, že Jasmine se ve vejci udusila, ale to nevadí. Bratři se cynicky shodnou na tom, že „Jasmine je jako vepř a z toho se nic nevyhodí“, a protože je ještě teplá, ukojí se na jejím těle všemi myslitelnými způsoby. Potom ji shodí do škarpy a jdou na zmrzlinu.

Smutně úsměvná je povídka *Quando si spaventano sono fortissimo*: příběh maniaka žijícího ve světě komiksů a pornofilmů, který v přiléhavé kombiněze přepadává coby hrdina legendárního italského komiksu *Diabolik* ženy a nutí je, aby mu ukázaly přirození, vyústí v jeho hospitalizaci v psychiatrické léčebně.

Jak už jsme zmínili, v roce 1998 vydalo nakladatelství Einaudi rozšířenou verzi sbírky pod názvem *Superwoobinda*. Přidané povídky už mají trochu jiný charakter. Není v nich tolik násilí, zato v nich najdeme o to více fantasmagorie pramenící ze života, jehož chod určují média. Kromě parodie na Noveho televizní vystoupení v diskusích na absurdní témata, která podstoupil se svými literárními soupeřníky, mj. Ammanitim, Pinkettsem, Scarpou, Labrancou a dalšími, je velmi aktuálním příspěvkem „woobindovská“ satira na politické poměry v Itálii *Il Sol dell'Avenir*. V absurdním obrazu odrážejícím Noveho pojetí berlusconiovské pravice coby „pornografické“ strany, se syn ukázkové pravicové rodiny ukáže být latentním komunistou – a to je samozřejmě smrtelný hřích.

Zřejmě nejsilnějším příspěvkem z nových povídek je posmrtný monolog Marty Russo. Mladá studentka práv byla v roce 1997 zastřelena na římské univerzitě La Sapienza a záhadný případ vzbudil obrovskou mediální pozornost. Nove ji nechává promluvit rok po vraždě, která byla dopodrobna rozpitvávána ve všech médiích. Marta se obrací na čtenáře v plurálu jako dívka s nekonečnou řadou atributů, které za tu dobu dostala, jako objekt zájmu a nástroj zvyšování sledovanosti a prodejnosti (mj. jako téma rozhovoru s první dámou italského detektivního románu Laurou Grimaldi), jako „v emocionální rovině méně strhující případ než Alfredino Rampi“ (viz povídka *Vermicino* – chlapec, který spadl do studny), jako hlad čtenářů po líčení zrůdných činů. Tento text je ve sbírce *Superwoobinda* jedním z mála, v němž se nenajde ani stín úsměvu, veselosti, hyperboly nebo parodie. Je smrtelně vážná:

*Sono l'ombra inquieta di un paese civile.*

*Sono la ragazza innocente uccisa da un folle forse da qualcuno esaltato dalla vittoria delle destre, un individuo dissennato che ha agito da solo un fantasma forse qualcuno che mi amava perché ero una bella ragazza per fare qualcosa per provare il brivido di un'azione inconsulta per vedere scorrere il sangue per vedere la folla accorrere attorno al mio corpo per vedere un corpo crollare per vedere la scena la concitazione per sentire parlare al telegiornale per studiare l'effetto dei giornali per continuare a suscitare la tensione degli inquirenti per stimolare i giornalisti a scrivere articoli interessanti per spingere i giallisti di fama nazionale a intervenire sul caso per fare piangere i lettori per commuovere i lettori per intrattenere i lettori per far passare il tempo ai lettori per tenere aggiornati gli ascoltatori per fare intervenire i sociologi per fare intervistare i sociologi per continuare a parlare per considerare per occupare spazio.<sup>97</sup>*

Dalším zajímavým počinem v nových textech je povídka s názvem *Carre*, parodie na oblíbené téma masových vrahů. Italskou variací na toto téma, které zažilo boom díky thrilleru *Mlčení jehňátek* natočeném v roce 1991 podle novely Thomase Harris, se v této oblasti stal román Carla Lucarelliho *Almost Blue*, který vyšel v roce 1997. Zásadním tématem byl ovšem také případ tzv. „florentského monstra“<sup>98</sup>, kterým se už v 80. letech inspirovala například Laura Grimaldi (*Il sospetto*), nebo v letech devadesátých Alda Teodorani (*Labbra di sangue*). Tématu masových vrahů je níže věnována samostaná kapitola.

Nove ironizuje všechny klasické atributy příběhů o sériových vrazích, zpracování tématu „z Kainova pohledu“ tj. z pohledu vraha, který je specialitou skupiny *Neonoir*, včetně tragického dětství, které je důvodem většinou sexuálně motivovaných vražd. Autor si přisadil i v případě oběti: Carre je okouzující fotomodelka, která vydělává miliony lir díky perverznímu fetišistovi-koprofilovi

---

<sup>97</sup> Ibidem, s. 165. Jsem neklidný stín civilního státu. Jsem nevinná dívka, kterou zabil blázen možná někdo kdo byl nadšený z vítězství pravice, ztřeštěné individuum, které jednalo samo přízrak možná někdo kdo mě miloval protože jsem byla hezká dívka aby něco udělal aby pocítil rozechvění z neuváženého činu aby viděl téct krev aby viděl jak se dav sbíhá kolem mého těla aby viděl jak se tělo hrouť aby viděl tu scénu rozruch aby o tom slyšel ve zprávách aby studoval efekt jaký to má v novinách aby udržoval vyšetřovatele v napětí aby stimuloval žurnalisty aby psali zajímavé články aby přiměl autory detektivek, proslulé na národní úrovni, aby se vyjádřili k případu aby rozplakal čtenáře aby čtenáře pohnul aby čtenáře bavil aby čtenářům ukrátil čas aby udržel posluchače v obraze aby přiměl k vyjádření sociology aby vznikaly rozhovory se sociology aby se dál mluvilo aby se dál bralo v potaz aby se zaplnilo místo.

<sup>98</sup> „Il mostro di Firenze“ je v Itálii jednou z dosud nevyřešených kriminálních záhad. Toto označení se používá pro zřejmě identického masového vraha, jemuž je přičítána série osmi vražd mileneckých dvojic z let 1968 až 1985 v odlehlých místech v oblasti Florencie. Pachatel ve většině případů odnesl trofej – vyříznuté přirození zavražděných žen (jednou i prs, jehož část byla později zaslána vyšetřovatelům). Došlo k několika zatčením, domnělí viníci ale byli vždy propuštěni.



z Honkongu, jemuž každý měsíc posílá svou menstruační krev. Do krásné budhistky jsou v místě jejího bydliště všichni zamilovaní. Když je jednoho dne nalezena mrtvá, je v podezření hned několik adeptů: od čínského majordoma Alessia, homosexuálního zoofila, až po sexuální maniaky Ermanna řečeného „Syreček“, Sebastiana řečeného „Íránský uher“ a Gianniho řečeného „Píčožrout“. Na místo činu je vyslán komisař Montanari, který promptně obviní a zatkne čínského majordoma. Jak už to ale v příbězích o masových vraždách bývá, není to ten pravý, což se čtenář dozví následující cestou:

*Finiti i würstel, Gianni aprì la credenza della cucina e ne estrasse due brandelli della natura di Carre, resi gialli dalla decomposizione. „Ma che cazzo di giallo è questo?“ urlò allora Gianni inconsapevole del grave delitto di cui si era macchiato uccidendo Carre per asportarle i genitali. Gianni non aveva colpa dei suoi comportamenti. Suo padre era un fanatico della Sampdoria, e ogni volta che la sua squadra perdeva lo sodomizzava con la Pizzamatic, obbligandolo poi a mangiare la solita pizza Catarì bruciata che il sabato sera, per festeggiare, lui e i suoi parenti cercavano di fare. Tutto questo negli anni accrebbe in Gianni un senso di violenza repressa, a sfondo sessuale. Gianni, attraverso il sesso, sfogava il suo tremendo vissuto infantile.<sup>99</sup>*

V roce 1997 vydal Aldo Nove u nakladatelství Einaudi svůj první román, *Puerto Plata Market*, inspirovaný cestou do Dominikánské republiky. Prolínají se v něm dozvuky *Woobindy* a zároveň předznamenává autorův další počín, román *Amore mio infinito*. Zatímco psaní povídek bylo pro Noveho jako hra na jeden hudební nástroj, román se podobá „dirigování orchestru“.<sup>100</sup> Hlavním objevem, jak už název napovídá, byla pro autora skutečnost, že globalizace přiblížila exotický Karibik milánské provincii natolik, že už se o nějakých podstatných rozdílech nedá

---

<sup>99</sup> Ibidem, s. 186. Když Gianni dojedl párky, otevřel kredenc v kuchyni a vytáhl z ní dva cáry Carreina přirození, které rozkladem zežloutly. „Co to je kurva za žlut?“ zařval Gianni který si neuvědomoval, že se vraždou Carre a vyříznutím jejích genitálií dopustil vážného zločinu. Gianni za své chování nemohl. Jeho otec byl fanatický fanoušek Sampdorie, a pokaždé, když jeho tým prohrál, znásilnil syna do řitního otvoru přístrojem Pizzamatic, a pak ho pokaždé nutil jíst pizzu Catarì, kterou se on a jeho příbuzní vždy v sobotu večer na oslavu snažili upéct. To vše v Gianniho během let posílilo pocit potlačeného násilí se sexuálním podtextem. Gianni sexem dával průchod svému hrůzně prožitému dětství.

<sup>100</sup> Viz rozhovor s Aldem Nove na adrese <http://www.wuz.it/archivio/cafeletterario.it/interviste/nove.html>.

hovořit. V tamních supermarketech jsou k dostání stejné produkty a země slouží jako jeden velký supermarket pro bohaté západní turisty, z velké části Italy.

Začátek románu se nijak neliší od povídek ve *Woobindě*. Od obligátního představování „jmenuji se XX, jsem znamení XX, je mi XX let“ po způsob života, jenž se omezuje na konzumaci produktů. Hrdinou je v tomto případě třicetiletý Michele, který dospěl k názoru, že je na čase založit rodinu, ale bohužel k tomu postrádá vhodnou partnerku. Italských žen už má dost, poslední přítelkyni Marinu přistihl „in flagranti“ s jiným, a své nevinné mechanické vyprávění neustále prokládá výbuchy hněvu na její adresu. Můžeme se jen domýšlet, jestli jsou jeho živé představy, jak si na Marině vybíjí zlost, reálné či ne, tj. zda odpovídají skutečnosti. Jindy si Michele totiž zcela plasticky představuje, že má Marina ošklivou autonehodu, nebo že otevře dveře auta, kde ji přistihl, a oba milence rozkrájí na nudličky.

*Quando le ho rotto in testa lo Stolt/Ferrit 23, la lampada in ottone spazzolato opaco e lino su stirene che avevo comperato a 123.000 lire ai saldi dopo Natale, la mia vita si è sgonfiata.*

*Adesso, tutto è reale.*

*Come era reale la faccia di Marina con il sangue dell'asta della lampada che le usciva dalla faccia perché avevo fatto così, per odio, continuavo a pestarla, a farle del male.*

*Da bambino è tutto più facile perché fai male per gioco, vivi per gioco, vai nel negozio a comperare gli ovetti, li apri e trovi un soldatino.*

*Quando ne hai sei, o sette, inventi una guerra.*

*Adesso no.*

*Adesso, se inventi qualcosa di finto sei pazzo.<sup>101</sup>*

Láska je jako stírací los, ale v Dominikánské republice za něj člověk nevyhodí tolik peněz. S tímto krédem a cílem najít ženu na vdávání zamíří Michele

---

<sup>101</sup> NOVE, Aldo. *Puerto Plata Market*. Torino: Einaudi 1997, s. 14. Když jsem jí rozbil hlavu modelem Stolt/Ferrit 23, lampou z matné pochromované mědi a plátna na styrenu kterou jsem zakoupil za 123 000 lir v povánočním výprodeji, můj život splasknul. Ted' je všechno reálné. Stejně jako byl reálný Marinin obličej od krve se stojanem lampy který jí trčel z obličeje protože jsem to tak udělal, z nenávisti, dál jsem do ní mlátil, abych jí ublížil. Když je člověk dítě je všechno jednodušší protože ubližuješ jenom jako, žiješ jenom jako, jdeš do obchodu koupit si čokoládový vajíčka, otevřeš je a najdeš vojáčka. Když jich máš šest, nebo sedm, vymyslíš si válku. Ted' ne. Ted' když si začneš vymýšlet, jseš cvok.

charterovým letem z Milána do letoviska Puerto Plata. V letadle servírují známý Noveho mediální koktejl, tj. k popravě odsouzence v promítaném filmu *Mrtvý muž přichází* servírují stewardky občerstvení.

Líčení pobytu v Dominikánské republice je prokládáno kapitolami nostalgických vzpomínek z dětství a dospívání, Michelovy formace jakožto dnešní osobnosti, což je tematika, k níž se Nove, jak už bylo řečeno výše, obrátí v následujících dvou knihách.

Dalším druhem „vsuvek“ jsou příběhy lidí, s nimiž se Michele v Puertě Plata seznámí. Většinou jde o Italy, kteří zde žijí dlouhodobě, kteří procestovali celý svět. Největší pozornost ovšem vzbuzuje příběh místního rodáka Luise. Ten sice prožil několik let v Itálii, ale jeho život se od ostatních prezentovaných osob v knize zásadně liší. Zatímco Italové, znechucení konzumem a v touze po dobrodružství cestují po světě, poznal Luis už v raném dětství pach krve během chaotické občanské války. Jako žák v internátu si chodil tajně hrát na sousední cvičiště amerických vojáků, kteří ve tmě střílí při sebemenším šelestu, nebo riskovat život na blízkou neosvětlenou dálnici, po níž projížděly nákladní vozy ozbrojených povstalců. Když se dostal do Itálie, dodával bohatému švýcarskému pedofilovi malé chlapce a bydlel u sestry, jejíž přítel byl mafián. Místo vysněného života na Západě strávil léta na jeho odvrácené straně, ale nikdy nezapomene zdůraznit, že Itálii miluje, hlavně kvůli vynikajícímu fotbalu.

Otřesné poměry ve středoamerické republice jsou ostatně nedílnou součástí tohoto románu, povětšinou nijak nezaujatým okem bohatého turistu Micheleho je popisována bující prostituce všeho druhu, po fenomén tzv. *sereni*, chudých emigrantů z Haiti, které movitější klientela používá u svých obydlí místo hlídacích psů.

*In genere, i sereni sono disperati haitiani che, una volta sparati o accoltellati dai ladri, vengono immediatamente sostituiti da altri disperati haitiani disposti a fare anche loro i sereni per un corrispettivo mensile pari a circa quindici pompini (un pompino = duecento pesos) fatti da una troia di Bocha Chica che come Sosua è anche chiamata la città dell'amore, e costituisce una grossa attrattiva turistica.*<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> Ibidem, s. 121. *Sereni* jsou obvykle zoufalí Haitiané, který, když je zloději zastřelí nebo zabodnou, okamžitě nahradí další zoufalí Haitiané který jsou taky ochotný dělat *sereni* za měsíční plat, co odpovídá přibližně patnácti vykouření ptáka (jedno vykouření = dvě stě peset) štetkou z Bocha Chica, kterému se jako Sosue přezdívá město lásky a představuje velkou turistickou

Sex a smrt jdou v Dominikánské republice ruku v ruce, ovšem ve zcela jiném smyslu, než například u Eros a Thanatos u Aldy Teodorani, tyto dvě komodity se shodou okolností řadí bok po boku. Výběr žen na vdávání je velmi široký a Michele nakonec svou vyvolenou najde, ožení se s ní ještě na místě a odveze si ji do Itálie. Oba potom chodí pravidelně nakupovat do Ikey a sní o tom, že až splatí hypotéku na byt, pořídí si dítě, které bude mít lepší život než oni.

Nutno konstatovat, že *Puerto Plata Market* není nejlepším Noveho dílem, jelikož působí velice nekoherentně (woobindovský motiv pomsty na nevěrné Marině například během příběhu naprosto zmizí) a závěr po nalezení ženy na vdávání (nazvaný *Il paradiso*) se vůbec zbytečně rozpadá do několika „povídkových“ epizod (svatba s Francis, první sexuální styk s Francis), takže pointa se spíše vytrácí. Možná by se dal tento román označit za přechodné dílo, v němž se Nove začíná odklánět od splatterových sarkasmů a parodií a nachází se hlavně v bohatém světě vzpomínek na dětství a dospívání, který se mu daří skvěle reprodukovat v následujícím románu *Amore mio infinito* (Einaudi, 2000).

### 3.4. Ammanitiho cesta k „dospělosti“

Také Niccolò Ammaniti je silně ovlivněn mediálním světem, jak jsme viděli v povídce *La serata*, kterou napsal ve spolupráci s Luisou Brancaccio. Podobně jako ostatní autoři antologie nebyl ani Ammaniti úplný začátečník, v roce 1994 vydal knihu *Branchie*, která vznikla z jeho diplomové práce v oboru biologie. Stejně fantastický jako původ románu je i jeho obsah.

Podobně jako je Nove ve *Woobindě* kromě televize ovlivněn hlavně reklamou, je na Ammanitiho prvotině *Branchie* velmi zřetelný vliv počítačových her. Ten, kdo Ammanitiho neznal v 90. letech, poznal ho definitivně po zfilmování dosud nejúspěšnějšího literárního počínu *Io non ho paura*, který vyšel v roce 2001 a byl později zařazen mezi povinnou školní četbu. Ammanitiho začátky se ale od „hrdinského eposu“ malého chlapce kdesi v jižní Itálii dost liší, třebaže román *Branchie* je v podstatě také směšnohrdinským eposem, nebo dobrodružným

románem s fantastickými prvky. První vydání u nakladatelství Ediesse mimochodem nemělo valný úspěch, román se proslavil až společně se svým autorem, když ho v revidované verzi vydalo v roce 1997 nakladatelství Einaudi.

Hlavní postava Marco Donati je specialista na chov ryb, milovník sci-fi a hororové literatury, a trpí rakovinou plic v konečném stádiu - možná paralela k Ammanitiho studiu a samotnému vzniku díla, které v úvodu revidovaného vydání označil za „tumor své diplomové práce“. Marco zatvrzeně odmítá chemoterapii i přes nátlak matky, která je medicínskými zákroky posedlá a prodělala už řadu plastických operací. Jeho život v Římě se odvíjí bez cíle, od jednoho večírku k druhému, mezi potoky alkoholu, který ho psychicky drží nad vodou. Jednoho dne obdrží dopis od staré anglické dámy žijící v Indii, jež si chce od Marca dát postavit velké akvárium. Marco přijímá, otráví své ryby strychninem, nechá za sebou starý život v Římě a vydá se do Indie. Od tohoto momentu přestává být pánem svého osudu: už v letadle je uspán a unesen, ale podaří se mu utéct. Domnělá anglická dáma je ve skutečnosti už více než rok mrtvá.

V ulicích Dillí se ho ujme neobvyklá mezinárodní hudební skupina „Banda dell'ascolto profondo (BAP; Skupina hlubokého poslechu)“, která hraje v městských kanálech a k níž se Marco připojí jako hráč na didgeridoo. Život plyne docela příjemně, dokud se neseznámí s dcerou všemocného boháče Waltera Obertona, krásnou Milou, která ho opět unese. Probudí se v nemocnici, kde se setká se svou matkou – ta si mezitím nechala vyměnit všechny části těla kromě mozku. Autorem a majitelem zmíněné nemocnice je strašný doktor Djivan Subotnik, matčin milenec, jenž svůj život „zasvětil hledání dokonalé krásy“. Marco uvažuje, jestli se neocitl v hororovém románu.

*„ (...) Djivan usa come materiale per le sue creazioni i corpi degli indiani. Sai, questi poveri indigeni vivono in un degrado e in una povertà! Non te lo puoi immaginare. Djivan paga intere famiglie solo per poterne operare uno. Pensa com'è buono. Gli indiani sono tutti contenti di sacrificarne uno per il bene degli altri. È un benefattore.“<sup>103</sup>*

---

<sup>103</sup> AMMANITI, Niccolò. *Branchie*. Torino: Einaudi 1997, s. 110. „(...) Djivan jako materiál pro svoje kreace používá těla Indů. Víš, tihle ubozí domorodci žijí v nedostatku a bídě! To si nedokážeš představit. Djivan platí celým rodinám, aby z nich mohl jednoho operovat. Pomysli, jak je hodný. Indové všichni rádi obětují jednoho pro dobro ostatních. Je to dobrodinec.“

Ukáže se, že únosy i cestu do Indie zorganizovala právě Marcova matka, aby mu v Indii na Subotnikově klinice nechala násilím implantovat nové plíce. V den operace ho ale přijdou zachránit jeho kamarádi-hudebníci, kteří jsou mimochodem také mistry bojových umění. Začíná dobrodružná počítačová hra, boj dobrých hrdinů (Marco a BAP) se zlem (doktor Subotnik, Marcova matka, Mila, zaměstnanci nemocnice) v prostředí opevněné luxusní kliniky, která je vystavěná jako hrad ve vysokých skalách. Dobří hrdinové plánují útěk chodbami vytesanými pod hradem a objeví přitom přípravnu lidského materiálu, kde visí klece s uvězněnými Indy. V prostředí, kde se válí střeva, rozličné údy a vědra krve dojde k souboji, který se místy mění v jakýsi erotický wrestling a připomíná známou počítačovou hru *Tomb Raider* s vlnadnou hrdinkou Larou Croft s prvky filmů o Indianu Jonesovi (ten byl ostatně jedním z inspiračních zdrojů zmíněné počítačové hry).

*Mila spicca un salto di diversi metri roteando su se stessa ma Livia è lesta a spostarsi balzandole a un lato. Gli artigli di Mila riescono solo a strappare la maglietta di Livia lasciandola in topless.*

*Applausi a scena aperta.*

*„Brava, brava, bene, ancora!“ urliamo.*

*Mila s'offende un po' perché i nostri occhi sono tutti puntati sui meloni di Livia. Con un urlo satanico si strappa il corpetto di cuoio mostrando tette e sangue.*

*Non so quale preferire e chiedo a Deuter un parere spassionato. Anche lui non sa per chi propendere.*

*La lotta continua.*

*Livia scavalca agilmente i tavoli operatori, Mila la insegue colpendola sul collo con un calcio. Livia scivola e cade a terra ormai in potere di Mila.*

*„Oooooohhhhhhhh!“ fa il pubblico emozionato.*

*Ma la belga è lesta a ritirarsi su e spinge l'indiana sui tavoli tra i resti della macelleria. Prende un lungo intestino e la lega inchiodandola sul tavolo con un set completo di coltelli Shogun.*

*La folla va in delirio.*

*„Brava, bene, brava, “- facciamo noi.”<sup>104</sup>*

---

<sup>104</sup> Ibidem, s. 128. Mila vysekne přes několik metrů salto kolem vlastní osy, ale Livia hbitě uskakuje na stranu. Miliny drápy dokážou Livii jen strhnout tričko, takže zůstává nahoře bez.

Spektakulární souboj ve splatterovém sklepě vyústí v osvobození vězňů a úspěšný útěk. Dobro ale ještě docela nezvítězilo. Marco, jeho přátelé a místní lidé plánují zničení hradu, což se jim po nezbytných peripetiích, sloužících ke zvýšení napětí, podaří a před výbuchem monstrózní budovy uniknou nejen všichni hlavní strůjci zla se Subotnikem v čele, ale také naši kladní hrdinové, kteří ulétnou na obřích papírových vlaštovkách. Kniha se uzavírá epilogem o dalších osudech jednotlivých protagonistů. Všichni na rozdíl od bohatých klientů kliniky doktora Subotnika přežili: podzemní hudební skupina BAP se rozpadla kvůli klaustrofobii, Marcova matka konvertovala k buddhismu a odešla do zenového kláštera, Mila se provdala a žije dvojí život ženy v domácnosti a divy italského podsvětí, strašlivý doktor Subotnik se stal dobrým člověkem a předělal Marcovy nemocné plíce na žábry – Marco nyní žije v městském akváriu v Berlíně jako turistická atrakce.

Jak poznamenal sám Ammaniti v rozhovoru pro deník *La Repubblica*, který vyšel v listopadu 2005, vybíjí si svou potřebu vytvářet imaginární světy psaním knih, jako by hrál počítačovou hru<sup>105</sup>. Což v případě *Branchie* platí na sto procent. Jedná se o velmi zdařilou a vtipnou žánrovou (dovoluji si usoudit na postmoderní dobrodružně-fantastický-hororově-splatterový koktejl) knihu, která jen akcentuje západní šílenství po věčném mládí a plastických operacích a zneužívání chudoby třetího světa. Násilí je tu přehnané, ale jde o nedílnou součást žánrové tvorby. Označení *pulp* tuto knihu dokonale vystihuje.

Z našeho pohledu je mnohem zajímavější sbírka povídek *Fango*, která vyšla ve stejném roce jako *Gioventù cannibale*. Širokozáběrová povídka *L'ultimo capodanno dell'umanità* byla také téměř vzápětí zfilmována, na scénáři spolupracoval sám Ammaniti.

Mozaika silvestrovského večera obyvatel jednoho velkého římského obytného komplexu je neuvěřitelně pestrá: syn vrátné Cristian, který si s přítelem hojně

---

Aplaus uprostřed představení.

„Bravo, bravo, výborně, přidat!“ řveme. Mila se trochu urazila, protože všichni upřeně zíráme na Liviiny melouny. S ďábelským řevem si strhává kožený živůtek a ukazuje krev a mlíko. Nevím, které z nich mám fandit, a ptám se Deutera na nestranný názor. Ani on neví, ke komu se přiklonit. Boj pokračuje. Livia obratně přeskakuje operační stoly, Mila ji pronásleduje a zasazuje jí kopanec do šíje. Livia sklouzává a padá na podlahu, už je v Milině moci. „Oooooohhhhhhh!“ hučí vzrušené obecenstvo. Ale Belgičanka se hbitě zvedá a sráží Indku na stoly mezi zbytky řezničiny. Bere dlouhé střevo, sváže jí a přibije ji na stůl pomocí sady nožů Shogun. Dav se dostává do extáze. „Bravo, výborně, bravo,“ křičíme.

<sup>105</sup>

Viz

[http://www.repubblica.it/2005/k/sezioni/spettacoli\\_e\\_cultura/ammaniti/ammaniti/ammaniti.html](http://www.repubblica.it/2005/k/sezioni/spettacoli_e_cultura/ammaniti/ammaniti/ammaniti.html)

dopřává marihuanu a později i modelářské lepidlo, pod jehož vlivem spolu nakonec vyhodí celý dům do povětří, povrchní Giulia, která doma s přítelem Enzem pořádá šikézní silvestrovský večírek, zkrachovalý bretonský harfista Thierry jako tvůrce hudební kulisy v přilehlém klubu, jedenáctiletý Michele, který se nemůže dočkat, až bude o půlnoci odpalovat rachejtle, alternativní a sexem posedlá Filomena, která si na tento večer pozvala mladého milence, ženatý advokát Rinaldi, který si plní tajné sexuální touhy s profesionální dominou jménem Sukia, odložená manželka Roberta, kampánský parvenu Gaetano, angažující se coby milenec obstarožní alkoholičky se šlechtickým původem a odpovídajícím majetkem, a tři zlodějíčci, kteří chtějí bouřlivých oslav využít k nerušenému lupu. Tolik výčet hlavních postav, jež dohromady tvoří jakousi komickou italskou Noemovu archu, určenou k brzkému zániku.

Už dříve se pro svůj konec rozhodla jediná osoba v obytném komplexu – zhrzená manželka Roberta se na silvestra chystá spáchat sebevraždu u televize, a za tímto účelem se krmí prášky místo popkornu. Paradoxně zůstane nakonec jako jediná naživu.

Postavou se zdaleka nejvyšší koncentrací agresivity a násilí je už od začátku tzv. „Buldok boží“, vůdce radikálních fanoušků fotbalového týmu Noly, o němž v místě bydliště kolují skutečné legendy:

*Se quello ti picchiava non ti lasciava più. A un tifoso del Frosinone gli aveva rotto la testa con una capocciata. Era una bestia senza cuore. Capace di qualsiasi cosa.*<sup>106</sup>

Legendy v Nole kolují i o Gaetanovi, za nímž se vlastně celý fotbalový tým a jeho příznivci do Říma vypravili. Doma v Kampánii se proslýchá, že v Římě udělal kariéru u televize a u filmu. Krajané se za ním vnutí na noblesní večírek u šlechtičny v obytném komplexu, a kvůli jejich neurvalému chování se rozhoří válka s obyvateli protějšího bytu, mezi nimiž je i malý milovník ohňostrojů Michele.

Jako vystřižení z *Pulp Fiction* jsou tři velmi rozdílní zlodějíčci, kteří se mezi sebou neustále hádají. Dochází hlavně ke střetu Monnezzy, zloděje ze staré školy,

---

<sup>106</sup> AMMANITI, Niccolò. *Fango*. Milano: Mondadori 1996, s. 56. Ten když člověka začal mlátit, už ho nepustil. Jednomu fanouškovi Frosinone rozbil hlavičkou lebku. Byla to nelítostná bestie. Schopná čehokoli.



který si s sebou na lup nosí svačinu od manželky, a „moderního“ Orecchina, který je ve výkonu řemesla silně ovlivněn filmovými vzory:

*Quell'Orecchino era troppo giovane e aveva visto troppi film con Roger Moore. Era stata sua l'idea geniale di indossare gli smoking per non farsi notare. Sarebbero sembrati solo tre distinti gentiluomini invitati alla festa dell'attico. Quel coglione di Orecchino continuava con la storia di Arsenio Lupin, il ladro gentiluomo, ma il Monnezza, che era un uomo ragionevole e pieno d'esperienza, sapeva di essere solo un volgare ladro d'appartamento. Di quelli che sfondano la porta a calci, entrano dentro e si portano via più roba possibile, compreso, quando è possibile, la lavapiatti e il tostapane.<sup>107</sup>*

Tři lupiči ve smokingu, kteří se nakonec úspěšně vloupají do kanceláře advokáta Rinaldiho, však vyznívají v komické konfrontaci s uhlazeným příslušníkem italské vyšší společnosti, jenž se právě oddává bizarním sexuálními praktikám, jako zástupci spolku na ochranu mravnosti. Zvláště Monnezza, poctivý zloděj ze staré školy, je otřesen advokátovou vášní pro masochismus.

Skutečně krvavých zločinů se ale čtenář dočká překvapivě v těch nejnevinnějších prostředích. Malý Michele prožívá silvestrovský večer jako scénu z dobrodružných románů: po sérii nedorozumění s fotbalovými výtržníky v protějším luxusním apartmá, které Michelův otec považuje za pozvané hosty a tudíž za oficiální provokaci povýšenecké šlechty proti proletariátu, dochází k vyhlášení „třídní války“. Do pyrotechnické bitvy se nadšeně zapojí i Michelův dědeček, válečný veterán.

*Un petardo gli finì accanto. Lo afferrò proprio mentre stava per finire la miccia e lo gettò sotto.*

*„Nonno, sei un mito!“ disse Michele ammirato.*

*„Grazie, figliolo!“ rispose con il cuore gonfio di orgoglio e uscì fuori allo scoperto. Sotto la mira dei cecchini nemici.*

---

<sup>107</sup> Ibidem, s. 59. Tenhle Orecchino byl moc mladej a viděl moc filmů s Rogerem Moorem. Ten geniální nápad oblíknout se do smokingů, abysme nebyli nápadný, byl jeho. Měli jsme vypadat jako tři uhlazený gentlemani pozvaný na oslavu do podkrovního apartmá. Blbeček Orecchino se pořád oháněl Arseniem Lupinem, zlodějem gentlemanem, ale Monnezza, rozumný a velice zkušený muž, věděl, že on je jen vobyčejnej bytovej zloděj. Jeden z těch, co vykopnou dveře, vlezou dovnitř a odnesou si co možná nejvíc věcí, včetně myčky na nádobí a toustovače, pokud je to možný.

*Nascosto dietro il tavolo il signor Trodini urlava:*

*„Nonno Anselmo, non fare il pazzo. Torna qui.“*

*Ma il nonno non ascoltava.*

*Aveva un asso nella manica.*

*Corse in camera. Si piegò con l'artrite che urlava e tirò fuori da sotto al letto il suo vecchio moschetto della guerra. Aprì l'armadio ansimando e prese le cartucce. Lo caricò.*

*E al grido di „Savoia!“ si lanciò di nuovo sul terrazzo.<sup>108</sup>*

Podobný případ je i na první pohled dokonalá Giulia. Když zjistí, že je jí přítel nevěrný s její nejlepší kamarádkou, spustí se jí v hlavě šílený mechanismus imaginární rozmluvy se starostlivou a dominantní matkou. Na to, že Giulia má někdy maniakální tendence, si ostatně vzpomene i přítel Enzo, a to ve chvíli, když se dovtipí, že jeho aféra už není pro Giulii žádným tajemstvím. To už je ovšem pozdě, Giulia ho totiž přede všemi zasáhne harpunou, a když se byt rychle vyprázdní, usadí se před televizi se sklenkou šampaňského v ruce (zatímco Enzo vedle ní umírá) a čeká na začátek nového roku – začátek nového života, ve kterém už si nikdy od nikoho nenechá nic líbit.

*Quello era un altro fatto di cronaca nera. Un altro di quei fattacci che si leggono distrattamente nelle cronache cittadine. Solo che stava capitando proprio a lui. Tra tre milioni di romani proprio a lui.<sup>109</sup>*

Paralelu k postavě psychicky labilní Giulie nacházíme v jiné povídce sbírky *Fango*, nazvané *Ti sogno, con terrore*. Protagonistkou je opět na první pohled spořádaná dívka, pohledná italská studentka žijící v Londýně, která je ve skutečnosti schizofrenička. Před odjezdem totiž v Římě spáchala šest brutálních vražd – pletací jehlicí. Ammaniti tak parodickým způsobem přispěl k tématu navenek spořádaných osob, v nichž se ve skutečnosti skrývá sériový vrah.

---

<sup>108</sup> Ibidem, s. 112. Vedle něj přistála petarda. Vzal ji, právě když doutnák dohořoval a hodil jí dolů. „Dědo, jseš pašák!“ řekl obdivně Michele. „Díky, synáčku!“ odpověděl s hrudí dmoucí se pýchou a vyšel do palebné linie. Pod mušku nepřátelských katů. Pan Trodini, schovaný za stolem, zařval: „Dědo Anselmo, neblázni. Vrať se.“ Ale děda ho neposlouchal. Měl eso v rukávu. Běžel do pokoje. Sehnul se, a zatímco se pronikavě hlásila jeho artrtida, vytáhl zpod postele svojí starou mušketu z války. Zadíchaně otevřel skříň a vzal patrony. Nabil. A s pokřikem „Savojsko!“ se znovu vyřítit na terasu.

<sup>109</sup> Ibidem, s. 103. Byl to další případ z černé kroniky. Další z těch hanebností, které roztržité pročítáme v lokální příloze. Jenomže se to dělo zrovna jemu. Ze tří milionů Římanů právě jemu.

Zajímavý je také příběh milence alternativní a sexem posedlé Filomeny, kterou při sexu zasáhne zbloudilá rachejtle. Nepříliš povolný Davide byl před samotným aktem Filomenou zhypnotizován, takže se zničehonic probudí se zohavenou mrtvolou na břiše, a celou scénu si vyloží podle zásad „klasické“ mediální hysterie.

*Si alzò in piedi urlando.*

*Urlava e saltava per la stanza.*

*E capì.*

*Capì tutto.*

*Era stato lui. Era stato lui a fare quella carneficina. Proprio lui. L'aveva ammazzata e fatta a pezzi.*

*Chi altro poteva essere stato.*

*Era un pazzo omicida psicopatico. Aveva cancellato dalla memoria l'orrore che aveva commesso.*

*Urlando: „L'ho uccisa! L'ho uccisa! Devo morire!“, si gettò a rottadicollo, nudo come mamma lo aveva fatto, dalla finestra.*

*Era solo il primo piano.<sup>110</sup>*

Panoptikum karikatur, míšení humoru a násilí, překvapivé obraty a kontrasty – to vše má Ammaniti společné s *Pulp Fiction* Quentina Tarrantina. Povídka *L'ultimo capodanno dell'umanità* je velmi pečlivě propracovaný text, metodou střídání dějů a optiky postav bude Ammaniti pokračovat i v románu *Ti prendo e ti porto via*, a ještě později v románu *Come dio comanda*. V úvodní rozsáhlé povídce sbírky *Fango* stvořil kritickou Noemovu Archu italského národa, z níž se zachrání jediná osoba, ta, která na životě vůbec nelpí a neplánuje si, co všechno ještě musí stihnout. Odkopnutá manželka Roberta ve společnosti ženoucí se za individuálním úspěchem naprosto ztroskotala, je outsiderem, nicotným přízrakem, který není dost dobrý ani pro Smrt. V tomto směru je příznačná závěrečná scéna, kdy se Roberta, jediná přeživší osoba, sama osvobodí z trosek, což je sám o sobě zázrak, a záchranáři si jí ani nevšimnou!

---

<sup>110</sup> Ibidem, s. 121. Zvedl se a řval. Řval a skákal po pokoji. A pochopil. Pochopil všechno. To byl on. Ten masakr provedl on. Skutečně on. Zabil ji a rotrhal ji na kusy. Kdo jiný by to mohl být. Je šílený psychopatický vrah. A vymazal z paměti ohavnost, které se dopustil. S řevem: „Zavraždil jsem ji! Zavraždil jsem ji! Musím zemřít!“, se nahý, jak ho maminka stvořila, vrhnul po hlavě z okna. Bylo to jen první patro.

Povídka *Rispetto* je črtou jedné noci, kterou si parta drsných mladíků krátí po svém, tj. demonstrováním vlastní síly a nadřazenosti, což trochu připomíná postavu Alda v kanibalské povídce *La seratina*. Také závěr obou povídek je prakticky stejný (*Rispetto* ale oproti kanibalské paralele vyznívá poněkud nedotaženě): po neuvěřitelných nočních zběsilostech (v tomto případě vraždě tří dívek „sbalených“ na diskotéce) se znavení protagonisté vracejí do svých domovů, jako po každé jiné noci. Neexistuje žádná hranice mezi návštěvou diskotéky a násilím, které se v rámci každonočního honu stává čímsi automatickým, stejně jako následný návrat domů.

*È un attimo. Un attimo ed è morta. Un attimo e la sua testa è fracassata. Fracassata sulla sabbia. La sua testa è aperta come un uovo di pasqua fatto di carne e di ossa e di capelli. La sorpresa cola giù sulla sabbia. Cervello. Molle molle.*<sup>111</sup>

Jen krátce o variaci na téma zombies a italská univerzita v povídce *Lo zoologo*. Je zajímavé, že pravidla splatterového žánru, včetně úvodu v podobě večerního sezení několika osob a vzájemného vyprávění strašidelných příběhů, „které se opravdu staly“, se dají výborně aplikovat na téma zkostnatělého italského univerzitního systému, do jehož prostředí plného podívínů, žijících výhradně pro vědu, zombie-zoolog dokonale zapadá (Ammaniti, coby bývalý student biologie, toto prostředí dokonale zná). Zoufalá posedlost zkouškou ze zoologie v okamžiku smrti je paradoxně začátkem zářivé vědecké kariéry.

*Mentre i primi spasmi cardiaci scuotevano il corpo esangue, Andrea ripensò a zoologia, al fatto che anche questa volta non era riuscito a superare quel maledetto esame, e si ricordò che ai vermi piatti manca l'apparato circolatorio e il sangue.*

Magari fossi un verme piatto... Non mi avrebbero fatto niente.

*La morte lo invase a terra, piano, come un gas impalpabile, mentre lui continuava a ripetere tra sé e sé:*

---

<sup>111</sup> Ibidem, s. 147. Je to jen okamžik. Okamžik a je mrtvá. Okamžik a má rozraženou hlavu. Rozraženou hlavu na písku. Její hlava je otevřená jako velikonoční vajíčko z masa a kostí a vlasů. Překvapení už vytéká na písek. Pěkně měkoučké.

„Brachiopodi, ostracodi, copepodi, cirripedi.“<sup>112</sup>

Druhá povídka, která ve sbírce vedle *L'ultimo capodanno dell'umanità* nejvíce vyniká, je stejnojmenná *Fango* s podtitulem *Vivere e morire al Prenestino*. Ammaniti jako rodilý Říman zde vedle znalosti reálií italské metropole využil i prvky římského dialektu. *Fango* by mohlo být beze všeho zařazeno jako další epizoda do Tarantinova filmu *Pulp Fiction*. Příběh Albertina, který pracuje pro mocného mafiánského bosse, se omezuje na několik strhujících hodin, během nichž se protagonista z bossova oblíbence změní ve zrádce určeného k likvidaci. Albertinovo neštěstí začíná v bytě stárnoucího drogového kurýra, jenž se rozhodne všemi prostředky vynutit z bossova posla co nejvíce peněz, a doplatí na to svou smrtí – Albertino ho v afektu zastřelí.

*Il Giaguaro non sarebbe stato contento per niente.*

*Proprio per niente.*

*Quel cazzo di fricchettone lì era il loro corriere principale. (...) Quello era più simile a un container che a un uomo. Nessuno aveva il suo sangue freddo alle dogane.*

*E Albertino gli aveva sparato.*

*Rozzissimo.*

*Come al solito.*

*E lui doveva essere un uomo di fiducia? Ma quando mai.*

*Si era fatto prendere la mano come un piscello alle prime armi.*

*Sentì un freddo artico salirgli su per la schiena e un caldo tropicale riempirgli le guance e la fronte. Si sedette e si accese una sigaretta.*

*Non poteva dirglielo al capo. Non poteva dirglielo proprio.*

*Come minimo gli avrebbe fatto un bel cappottino di cemento.*<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> Ibidem, s. 211. Zatímco bezkrevným tělem otřásaly první srdeční křeče, vybavil si Andrea zoologii, fakt, že ani tentokrát nedokázal udělat tuhle prokletou zkoušku, a vzpomněl si, že ploštěncům chybí oběhové ústrojí a krev. *Kéž bych byl býval ploštěnec... Nic by mi to neudělalo.* Smrt ho zachvátila na zemi, pomalu, jako nehmatatelný plyn, zatímco si v duchu dál opakoval: „*Ramenonožci, lasturnatky, klanonožci, svijonožci.*“

<sup>113</sup> Ibidem, s. 244. Jaguár nebude mít vůbec radost. Ani trochu. Ten zasařený podivín byl jejich hlavní kurýr. (...) Připomínal víc kontejner než člověka. Nikdo neměl na celnicích tak chladnou hlavu jako on. A Albertino ho zastřelil. Náramněj drsňák. Jako obvykle. Tohle že má být spolehlivý muž? Ani náhodou. Ztratil kontrolu jako začínající cucák. Ucitil jak mu po zádech běhá arktický mráz, a tváře a čelo mu zaplavuje tropické horko. Posadil se a zapálil si cigaretu. Nemůže to šéfovi říct. V žádném případě mu to nemůže říct. Přinejmenším by mu za to udělal pěkněj betonovej kabátek.

Albertino se rozhodne mrtvolu odstranit, drogy si ponechat a bossovi oznámit, že dotyčného nezastihl doma. Ale kolotoč smolných událostí se točí dál: Ammaniti přidává humorný efekt díky velmi kontrastujícím částem oděvu, které si postupně proletářsky elegantní Albertino musí obléct kvůli zamaskování stop po vraždě a převozu těla (viz John Travolta a Samuel L. Jackson v *PF* jako chladní zabijáci v bermudách a tričku). V tomto stavu se musí podrobit honičce s policií a následně rozsáhlé pátrací akci, během níž spolkuje ukradený heroin (zalitý ve vosku) a konečně se dostane domů. Jedna komická scéna střídá druhou (heroin spolyká na toaletách bizarní „sendvičové univerzity“ a pro lepší usazení v žaludku k němu přikusuje hromadu banánových sendvičů s papájou, doma mu jeho kýčovitá žena rozněžněle nutí oblíbené „gnocchi alla sorrentina“ a snaží se ho rozptýlit sexem), a přichází další obrat: Albertino se s vážnými zažívacími potížemi (kvůli odstranění heroínu z těla přirozenou cestou doma požil velkou dávku projímadla) musí dostavit k bossovi na požitkářskou oslavu biřmování jeho dcery. Nucené veselí a nucené požívání domácích specialit, hrozivá pohostinnost strašného metrákového kápa se změni v noční můru, která vyvolává asociace s jiným filmem, Ferreriho *Velkou žranicí*:

*Infilò la forchetta nei bucatini. Gli sembravano dei giganteschi lombrichi. Dei lombrichi morti e viscidì, ricoperti di sangue e carne. Piano, molto piano, ne arrotolò dei fili sulla forchetta. La guardò e poi se la mise in bocca. Incominciò a masticarli.*<sup>114</sup>

Když se Albertinovi podaří bossovi věrohodně vyložit svou verzi předešlého incidentu s drogovým kurýrem, vyšle ho Jaguár k zabijákovi-čističi, který má podniknout další kroky. Komika tady končí: vidíme starého a unaveného sicilského cukráře, který už celá desetiletí vykonává špinavou práci, a to s rostoucí nevolí.

*„Perché quello ti succhia dentro. È un fottuto parassita. Ti tiene i suoi artigli invisibili intorno alla gola. Quando vuole stringe. E se gli sei indispensabile, se*

---

<sup>114</sup> Ibidem, s. 275. Zasunul vidličku do bucatinů. Připadaly mu jako obří žížaly. Mrtvé a slizké žížaly, pokryté krví a masem. Pomalu, pomalinku jich pár namotal na vidličku. Podíval se na ně a pak si je strčil do pusy. Začal je žvýkat.“

*gli servi, se sei uno coi coglioni, allora non ti lascerà mai più andare. Lo sai? Lo sai questo?*<sup>115</sup>

Stejně jako na obžerné oslavě, kdy si uvědomil, že s přítomnými vlastně nemá a nechce mít nic společného, si Albertino teď uvědomuje, že to, co dosud považoval za výhodu, tj. svou nepostradatelnost ve službách mafie, je vlastně otroctvím. Z tenat organizovaného zločinu ale vede jen jedna cesta, a tu Albertino během několika minut poznává na vlastní kůži. Po telefonátu s bossem, který se mezitím dovrtí, co se stalo, vykoná starý cukrář další povinnost přímo ve své dílně:

*Un'ombra lo coprì. Girò lentamente la testa. In bocca il sapore del sangue.*

*Il Triste lo guardava.*

*Albertino gli sorrise. Non aveva più il corpo. Era in un mare liquido e incosciente e caldo. In un arcobaleno fatto di babà e cannoli e profiterol.*

*Dovevano essere quelle fottute palline. Ora sì che si erano aperte.*

*Non c'erano dubbi.*

*Vide il Triste puntargli contro la Uzi.*

*Ma non gli importava.*

*Chiuse gli occhi e ci furono per un attimo lui e Selvaggia e l'isola tropicale.*

*La testa gli esplose.*<sup>116</sup>

Nutno podotknout, že zde nacházíme celou řadu styčných bodů nejen s filmem *Pulp Fiction* (a dalšími známými filmovými díly), ale i s Tarantinovými odkazy na mafiánskou symboliku amerického stylu. Sloučení komických prvků a kriminálního prostředí (dokonce použití stejných postupů), otlý don Jaguár a jeho drobná žena, opulentní mafiánský kýč, přesládlý vztah jinak drsného Albertina se stejně kýčovitou manželkou, psychologická drobnokresba členů organizované kriminality, s nimiž čtenář nemůže nesympatizovat, drsní policisté ve stylu *hard*

---

<sup>115</sup> Ibidem, s. 283. „Protože tě vysaje zevnitř. Je to sprostěj parazit. Drží ti svoje neviditelný pařáty kolem krku. Když chce, tak je sevře. A když jsi pro něj nepostradatelněj, když tě potřebuje, když jseš jeden z jeho pitomejch slouhů, už tě nikdy nepustí. Víš to? Víš tohle?“

<sup>116</sup> Ibidem, s. 287. Zahalil ho stín. Pomalu otočil hlavu. V puse chuť krve. Smuťník se na něj díval. Albertino se na něj usmál. Už neměl tělo. Ocítl se v tekutém a nevědomém a teplém moři. V duze z babà a kremrolů a profiterolů. To určitě ty zatracený kuličky. Teď se definitivně otevřely. O tom nebylo pochyb. Uviděl, jak na něj Smuťník míří samopalem. Ale bylo mu to jedno. Zavřel oči a na chvíli tu byl jen on a Selvaggia a tropický ostrov. Jeho hlava explodovala.

*boiled*. Příběh by se mohl stejně dobře odehrávat v New Yorku nebo právě v Los Angeles.

### 3.5. Fenomén dětských vrahů

V dalším románu se Ammaniti vydal jinou cestou, kterou ale předurčovaly už jeho předchozí texty. Ve snaze zbavit se nálepky kanibala upustil od žánrových výletů a ponořil se do dětské duše v neutěšeném prostředí imaginární obce Ischiano Scalo, kde moře sice je, ale není kvůli pásu uzavřené přírodní rezervace ani vidět. Není tu turismus, pláže, hotely ani noční život, v létě je vedro, v zimě fouká nepříjemný vítr. Po Římě, Indii, Berlíně a zase Římě se Ammaniti vydává na italský venkov, jehož bodrou auru se chystá zničit podobně jako třeba Raul Montanari v románu *La perfezione*. Velice výmluvně v tomto směru působí následující momentka, kterou Ammaniti vtipně boří romantické představy o bukolickém italském venkově:

*A vedere Mimmo Moroni da lontano, sopra la collina verde, seduto sotto una quercia dalle lunghe braccia e con il gregge che gli pascolava accanto e quel tramonto rosa e celeste che dorava le foglie del bosco, sembrava di essere finiti in un quadro di Juan Ortega da Fuente. Ma se ci si avvicinava si scopriva che il pastorello era vestito come il cantante dei Metallica e che piangeva sgranocchiando le Tenerezze del Mulino Bianco.*<sup>117</sup>

Román *Ti prendo e ti porto via* vyšel v roce 1999. Jak už jsme se zmínili, po sbírce *Fango* následovala reedice prvotiny *Branchie* (1997), takže tematickému odstupu mezi jednotlivými díly odpovídá i odstup časový. Jde vlastně o první „seriózní“ Ammanitiho román s velmi propracovanou strukturou a spleť osudů několika postav, jejichž životy se protnou právě v Ischianu Scalo. Za ústředního protagonistu lze označit malého Pietra Moroniho, dětského hrdinu, jehož optikou

---

<sup>117</sup> AMMANITI, Niccolò. *Ti prendo e ti porto via*. Milano : Mondadori 1999, s. 371. Když jste viděli Mimma Moroniho zdálky, jak sedí na zeleném pahorku pod dubem s dlouhými větvemi, kolem něj se pase stádo a růžovoblankýtný soumrak barví listy v lese dozlatova, zdálo se vám, že jste se ocitli v některém obraze Juana Ortegy da Fuente. Ale pokud jste přišli blíž, zjistili jste, že pasáček je oblečený jako zpěvák Metalliky a že pláče a přitom chroupe sušenky značky Mulino Bianco. (Citováno z překladu Alice Flemrové. AMMANITI, N. *Vezmu tě a odvedu tě pryč*. Praha : Havran 2008, s. 322.)



dosud nezničené nevinnosti (ke zlomu dojde v závěru románu) autor sleduje málo idylický běh místního života. Na rozdíl od předchozích textů plných „banálního“, bezdůvodného násilí můžeme v tomto románu pozorovat tendenci násilí vysvětlovat, dodat mu pozadí – pravděpodobně v tom můžeme spatřovat Ammanitiho snahu jasně se vymezit vůči kanibalům nejen jako nálepce, ale také vůči jejich rovině pojetí násilí vůbec.

Vraťme se ale k dvanáctiletému Pietrovi. Celý román zahajuje scéna, v níž se náš hrdina dozvídá, že propadl, a následně se děj vrací o šest měsíců zpět, paradoxně nás ale uvádí nejprve do světa stárnoucího playboye Graziana Biglii, taktéž rodáka z Ischiana Scalo, který se nápadně podobá postavě Gaetana Cozzamareho z povídky *L'ultimo capodanno dell'umanità*. Graziano se poprvé v životě vážně zamiluje a rozhodne se zaměnit mondénní život za poklidnou existenci v rodné vesnici.

A konečně se dostáváme k Pietrovi Moronimu. Pochází z chudé rodiny, matka, která se dříve živila jako hospodyně, je chorobně depresivní a pod vlivem silných léků prakticky vyřazená ze života, cholerický otec-zemědělec je drsný stejně jako jeho dosavadní život. Pietro má ještě staršího bratra Mimma, vyznavače heavy metalu, který se touží osamostatnit a odjet z díry, jakou je Ischiano Scalo, pracovat na Aljašku. Čtenář díky vylíčení jeho vnitřního světa velice brzy pozná, že Pietro je vlastně svědomitý žák, zajímá se o veškerou faunu, ale v očích dospělého světa a hlavně učitelů je oceňován jako těžký případ z asociální rodiny.

*Caratteriali.*

*Così venivano chiamati nel gergo dei professori quelli come Moroni.*

*Ragazzi con problemi di integrazione nel gruppo classe. Ragazzi con difficoltà a instaurare rapporti con i compagni e comunicare con i docenti. Ragazzi aggressivi. Ragazzi introversi. Ragazzi con disturbi del carattere. Ragazzi con gravi problemi familiari alle spalle. Con padri con problemi con la legge. Con padri con problemi con l'alcol. Con madri con problemi mentali. Con fratelli con problemi scolastici.*<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> Ibidem, s. 274. Problémoví. Takhle se v učitelském slangu říká žákům jako Moroni. Žáci s problémy začlenit se do třídního kolektivu. Žáci s těžkostmi navázat vztahy se spolužáky a komunikovat s vyučujícími. Agresivní žáci. Introvertní žáci. Žáci s povahovými vadami. Žáci s vážnými problémy v rodině. Žáci, jejichž otcové mají problém se zákonem. Jejichž otcové mají problém s alkoholem. Jejichž matky mají duševní problémy. Jejichž sourozenci mají problémy ve škole. (Cit. čes. překl., s. 237 – 238)

Pietro nese svůj kříž doma i ve škole statečně, zvláště školu vidí jako jedinou možnost útěku z prostředí, kde mu nikdo, až na kamarádku Glorii, nerozumí. Gloria je jeho pravým opakem: pochází z bohaté rodiny, je krásná, chytrá, výmluvná, oblíbená. S Pietrem se zná už od malička, když ještě jeho matka pracovala v domě jejích rodičů jako hospodyně a brávala syna s sebou. Rozmazlená Gloria ho nejdříve pojala jako „živou hračku“, ale později se ho naučila respektovat jako „živou bytost“, a tento vztah jim vydržel až do doby, v níž se román odehrává, třebaže ho ve škole oba tají.

Pietro je mírný, nekonfliktní, nesoutěživý typ – když se má s někým v něčem měřit, tíhne v případě vlastní převahy k soucitu se soupeřem, a „závod“ vzdává. V duši tohoto dítěte je něco dospělého, něco, co většině dospělých vykreslených v knize chybí. Pochopení pro slabost druhých, která se mnohdy projevuje jejich agresivitou, nadhled v těžkých situacích, v konfrontaci s otcem o to větší rozvaha, oč méně jí mají jeho psychicky nevyrovnaní rodiče.

Pietro má všechny atributy mučedníka, které jsou o to působivější, protože se jedná o dítě. Kolem jeho osobnosti Ammaniti pečlivě vykresluje atmosféru, jež jistě není nijak výjimečná, ale přesvědčivě postihuje dětskou krutost, která je pro dotyčné „oběti“ často určující na celý život. Každý si jistě z vlastní zkušenosti vybaví svět školního kolektivu, rozdělený do přesně definovaných „kast, trochu jako v Indii.“ Jednou z vůdčích osobností tohoto systému je drsný Federico Pierini, kterého věrně následují jeho „pomocníci“ Andrea Bacci (agresivní obtloustlý syn místního policisty) a Stefano Ronca.

Nad postavou Pieriniho se Ammaniti nakrátko pozastaví a nabídne čtenáři žertík v podobě populárně-naučné, odlehčené zmínky o odborných experimentech prováděných na mozcích násilných jedinců v USA (mimochodem, Ammanitiho otcem je známý italský psycholog Massimo Ammaniti; ale dělá si zde Ammaniti legraci z otce a psychologie jako takové, nebo z optimistického tónu povrchních reportáží v tisku?), ihned se ale vrací do původního, vážnějšího tónu, který odpovídá optice obecného mínění školních dětí o Pieriniho neohroženosti.

*Spavaldo, i gesti sicuri, decideva tutto lui ma dava l'impressione ai sottoposti che le scelte le facesse con loro. Non aveva dubbi su niente. Tutte le cose, anche le*

*più terribili, sembravano sfiorirlo appena, come se fosse immune alla sofferenza.*<sup>119</sup>

Uzavřený, mírný a slabý Pietro Moroni je pro takovou partu vždy vítanou kořistí. Zvláště Pierinimu leží jeho mučednické chování v žaludku, jeho netečnost vůči agresím, kterou si vykládá jako hloupost a slabost, kterou nedokáže pochopit, a která podněcuje jeho sklony k sadismu (které se čtenáři definitivně potvrdí ve chvíli, kdy Pierini vzpomíná, jak mučil želvu, jež se svými nulovými reakcemi navlas podobala Pietrovi). K tomu se přidává i skutečnost, že se přátelí s Glorií, do níž je Pierini zamilovaný, třebaže si to nechce připustit, a která jeho toporné dvoření s výsměchem odmítá.

*Era il loro giocatolo preferito. Il topolino su cui imparare a usare gli artigli.*

*Che gli ho fatto di male?*

*Lui non rompeva. Se ne stava per conto suo. Non parlava con nessuno. Li lasciava fare.*

*Volete essere i capi, va bene. Siete i più duri della scuola, va bene.*

*Allora perché non lo lasciavano in pace?*<sup>120</sup>

A právě proto, že je oblíbenou hračkou malých násilníků, stane se Pietro také nástrojem při jejich dalším kousku, který z původně plánovaného uzamčení školní brány na řetěz přeroste v dramatické vloupání do školní budovy. Pietro nejprve svou neohrožeností při umisťování zámku na školní bránu zcela zastíní zdánlivou neohroženost Pieriniho bandy, která se obává zlostného školníka.

*Tutta quella recita perché avevano paura di andare a mettere la catena al cancello.*

*Nei film di solito i cattivi sono persone eccezionali. Combattono contro l'eroe, lo sfidano a duello e fanno cose incredibili tipo far saltare i ponti, sequestrare*

---

<sup>119</sup> Ibidem, s. 83. Sebejistý, rozhodná gesta, o všem rozhodoval sám, ale ve svých podřízených budil dojem, že všechna rozhodnutí dělá společně s nimi. O ničem nepochyboval. Nic, ani ty nejstrašnější věci, jako by se ho ani nedotkly, jako by byl imunní vůči utrpení. (Cit. čes. překl., s. 72)

<sup>120</sup> Ibidem, s. 90. Byl jejich nejoblíbenější hračka. Myška, na které si trénovali svoje pařáty. *Co jsem jim provedl? Nikoho neotravoval. Šel si po svých. S nikým nemluvil. Nechával je na pokoji. Chcete si hrát na šéfy, oukej. Jste největší drsoni ze školy, oukej.* Tak proč mu jen nedají pokoj? (Cit. čes. překl., s. 78 – 79)

*famiglie di brava gente, rapinare le banche. Sylvester Stallone non si era mai scontrato con dei cattivi che devono fare la recita come questi tre cagasotto.*<sup>121</sup>

V Pietrově zásadně pozitivním pojetí světa jsou tedy i záporní hrdinové ctnostní a neohrožení. Třebaže se často sám stává obětí násilí a je každý den konfrontován s drsnými poměry ve vlastní rodině, zůstává jeho dětský obraz dobra a zla celistvý (tento rys po něm „zdědí“ i hrdina dalšího Ammanitiho „dětského“ románu *Io non ho paura*). Stejně jako celá generace tzv. mladých spisovatelů 90. let je i on a jeho okolí silně ovlivněn sledováním televize, kreslených filmů, Star Treku a akčních filmů, takže hrdinné vzory logicky nachází především zde. Ale také na domácím dvorku, když se zastane psa Zagora, zvyklého v noci utíkat a trhat sousedům ovce. Zagor Pietrovi připomíná film o doktoru Jekyllovi a mistru Hydeovi: ve dne je mírný jako beránek, v noci se z něj stává bestie. Když ho Pietrův otec chce zastřelit, protože si nemůže dovolit neustále platit náhradu za zadávená zvířata, Pietro se za něj zaručí. Případné selhání by pro něj mělo nepředstavitelné následky:

*„La prima volta che non lo metti dentro, che scappa, che ammazza pure un passero, muore.“*

*„Va bene.“*

*„Lo dovrà fare tu, però. Ti insegnerò a sparare e lo ammazzerai. Ti sta bene questo patto?“*

*„Sì.“ E mentre Pietro aveva detto quel sì deciso, da adulto, nella testa gli era passata una scena agghiacciante, che gli si sarebbe piantata lì come un palo. Lui con il fucile in mano si avvicina a Zagor che gli scodinzola e gli abbaia perché vuole che gli tira una pietra e lui...<sup>122</sup>*

---

<sup>121</sup> Ibidem, s. 104. Celý to divadýlko jen proto, že se báli jít dát řetěz na vrata. Ve filmech jsou záporáci obvykle výjimeční. Bojují s hrdinou, vyzývají ho na souboj a dělají samé neuvěřitelné věci, třeba vyhazují do povětří mosty, unášejí rodiny slušných lidí, přepadávají banky. Sylvester Stallone proti sobě nikdy neměl ničemy, kteří by museli hrát komedii jako tihle tři poseroutkové. (Cit. čes. překl., s. 89 – 91)

<sup>122</sup> Ibidem, s. 155. „Jakmile ho jen jednou nezavřeš, jakmile uteče a zabije třeba jen vrabce, umře.“ „Dobře.“ „Ale uděláš to ty. Já tě naučím střilet a ty ho zabiješ. Vyhovuje ti tahle dohoda?“ „Ano.“ A zatímco Pietro říkal ono rozhodné ano, jako dospělý, hlavou mu probleskla hrůzná scéna, která mu do ní zajela jako kůl do země. On, s puškou v ruce, se blíží k Zagorovi a Zagor vrtí ocasem a štěká na něj, protože chce, aby mu házel kameny, a on...“ (Cit. čes. překl., s. 134 – 135)

Pietrovy představy o odpovědnosti a vině a zároveň i obraz rodiny Moroniů završuje epizoda s rozbitou pračkou, kdy otec v návalu hněvu vyžene z domu staršího syna, surově uhodí svou ženu a bezcitným způsobem se snaží synovi vštípit, co je to vina. Pietro se všemi silami snaží pochopit, že pojem viny u nich doma očividně funguje jinak než jinde, totiž jako loterie, která funguje podle toho, jakou má tatínek náladu.

Po umístění zámku na školní bránu a očividné nepřítomnosti školníka, který se mezitím věnuje pravidelné návštěvě oblíbené prostitutky, zabrání Pierini Pietrovi v odchodu domů (srazí ho na zem) a rozhodne, že se všichni společně vydají do školy. Následující Pietrova úvaha je pro další děj velmi důležitá:

*Pietro si domandò se anche lui un giorno sarebbe stato capace di diventare come Pierini. Di spingere a terra qualcuno con tutta quella cattiveria.*

*Spesso sognava di picchiare il cameriere dello Station Bar. Ma nonostante ci mettesse tutta la forza e la rabbia possibili e lo colpisse in faccia con pugni violentissimi, non gli faceva niente.*

Ce l'avrò mai il coraggio? Perché a spingere uno o a dargli un cazzotto in faccia ce ne vuole molto.<sup>123</sup>

Vetřelci zpustoší zařízení jedné z tříd a posprejují zdi neslušnými vzkazy adresovanými vedení školy a mladé učitelce italštiny Floře Palmieri, která leží Pierinimu obzvlášť v žaludku. Ammaniti na tomto základě poprvé pootevřít dveře do jinak nepřístupného Pieriniho světa: učitelka mu kvůli svévolnému opuštění vyučování právě během promítání videa ve zmíněné třídě nařídila zůstat po škole a on kvůli tomu nemohl jít do nemocnice za umírající matkou. Pierini to přitom otcí slíbil, a jeho matka zanedlouho poté zemřela. Od té doby vyhlásil Floře Palmieri perverzní válku.

---

<sup>123</sup> Ibidem, s. 112. Pietro se ptal sám sebe, jestli i on bude jednoho dne stejný jako Pierini. Schopný srazit někoho k zemi celou svojí zlobou. Často se mu ve snu zdálo, že mlátí číšníka ze Station baru. Ale přestože do toho vkládal veškerou svoji sílu a zlost a zasazoval mu do obličeje děsně prudké rány pěstí, vůbec mu neublížil. *Budu mít někdy tu odvahu? Protože k tomu do někoho strčit nebo mu jednu vrazit je jí potřeba hodně.* (Cit. čes. překl., s. 96 – 97)

*Pierini la sfidava continuamente e ogni volta era lui a vincere. Averla in pugno gli dava uno strano piacere. Un'ebbrezza intensa, sordida e fisica. Si eccitava.*

*Si metteva nella vasca e si masturbava pensando di scoparsi la rossa. Le strappava i vestiti di dosso. E le sbatteva il cazzo in faccia. E le infilava enormi vibratorii nella fica. E la picchiava e lei godeva.<sup>124</sup>*

Najednou ale vtrhne do školní budovy školník Italo Miele, kterého Ammaniti vykreslil jako humornou postavičku s typickými „maloměšťáckými rysy“ (z našeho pohledu je zajímavá především jeho utkvělá představa, že Ischiano Scalo je velice nebezpečné místo, za což mohou hlavně kriminální přistěhovalci ze Sardinie). Nešikovný Italův zásah ve školní budově s puškou je skutečnou parodií na dokonalé akce v kriminálních a akčních filmech, jejichž hrdinou by se rád stal nejen Italo, ale ještě více jeho syn-policista, který v zápětí přispěchá svého, vlastní vinou potlučeného otce zachránit. Vzorem Bruna Mieleho, jehož náтуру čtenář dokonale pozná ve vložené epizodě (vložené jako samostatný příběh ve stylu *Pulp Fiction*, včetně samostatného názvu *Una beretta calibro 9 per l'agente Miele*) šílené silniční kontroly, během níž se Bruno Miele snaží vžít do role Clinty Eastwooda coby drsného detektiva Callahana.

*„Papà! Papà!“ aveva urlato Bruno Miele disperato ed era corso dal padre (e mentre correva non riusciva a non pensare a quel grande film dove il poliziotto Kevin Costner trova il cadavere di Sean Connery, che praticamente era come un padre e, disperato, si fa giustizia da solo andando a stanare i mafiosi. Come cazzo si chiamava?) „Ti hanno ucciso, papà? Rispondi! Rispondi! I sardi ti hanno ucciso?!“ Si era inginocchiato accanto al cadavere del padre come se da qualche parte ci fosse una cinepresa. „Non ti preoccupare, ti vendicherò io.“ E si era reso conto che il cadavere era vivo e si lamentava. „Sei ferito?“ Vide la doppietta. „Ti hanno sparato?“<sup>125</sup>*

---

<sup>124</sup> Ibidem, s. 125. Pierini s ní nepřetržitě sváděl boj a pokaždé vyhrál. Skutečnost, že ji má v hrsti, mu působila podivnou rozkoš. Intenzivní opojení, nečisté a fyzické. Vzrušovalo ho to. Vlezl si pokaždé do vany a masturboval tam při pomyslení, že zrzku píchá. Rve z ní šaty. A švihá ji péréem přes obličej. A strká jí do díry obří vibrátor. A mlátí jí a ona si to užívá. (Cit. čes. překl., s. 108)

<sup>125</sup> Ibidem, s. 244. „Tati! Tati!“ zařval Bruno Miele zoufale a běžel k otci (a přitom si nemohl nevzpomenout na ten skvělejší film, kde policajt Kevin Costner najde mrtvolu Seana Conneryho, který byl prakticky něco jako jeho otec, a v zoufalství vezme spravedlnost do vlastních rukou a jde vyzvat mafiány na souboj. Jak jen se to doprdele jmenovalo?). „Zabili tě, tatí? Odpověz! Odpověz! Sardové tě zabili?!“ Poklekl k otcově mrtvole, jako kdyby to odněkud snímala kamera. „Neboj se,

Výtržníkům se podaří uniknout, ale Italo Pietra pozná.

Přichází čas, abychom se blíže seznámili s učitelkou italštiny Florou Palmieri, dvaatřicetiletou ženou nevšední krásy, která žije sama s ochrnutou a duchem už dávno nepřítomnou matkou. V Ischianu Scalo kolují vážně míněné pověsti, že dokáže uhranout a nosí smůlu (je zrzavá; další příklad anachronické provinčnosti tohoto koutu světa). Její život je paralelou na život Pietra Moroniho. Když v Neapoli ztratila nejprve otce a poté i matku, která už je jen pouhou tělesnou schránkou, pokusil se ji znásilnit vlastní strýc, movitý majitel obchodu s obuví. Jediným východiskem uzavřené a nesmělé dívky, která byla na tohoto příbuzného odkázána, byla škola a studium.

*Flora non gli parlò mai più e anche quando finì il liceo e cominciò a lavorare al negozio di scarpe non gli rivolse mai la parola. La notte studiava come una pazza, lì nella stanzetta con sua madre. Si era iscritta alla facoltà di lettere. In quattro anni si laureò.*

*Fece il concorso per diventare insegnante. Lo vinse e accettò la prima destinazione che le proposero.*

*Era Ischiano Scalo.*

*Lasciò Napoli insieme a sua madre a bordo di un'autoambulanza per non tornarci mai più.<sup>126</sup>*

Do jejího života náhle vstupuje playboy Graziano, jehož obsáhlý příběh nešťastné lásky k herečce Erice a snech o poklidném životu v domovině v románu „trpí“ na úkor Pietra Moroniho, a není příliš relativní ani pro tuto práci. Flora se stane jeho (druhou) životní láskou.

Flořinýma očima sleduje Ammaniti školní panoptikum z pohledu dospělých. Vtipně vyličená dvojice zástupkyně ředitele-Tyranosaura Rexe a ředitele-Docodona vládne ve škole jako pravěké obludy v Jurském parku, a začíná vyšetřovat noční vloupání. Flora po zkušenostech s Pierinim nevěří, že jeho

---

já tě pomstím.“ A uvědomil si, že mrtvola je živá a nařiká. „Jsi zraněný?“ Uviděl dvojku. „Stríleli po tobě?“ (Cit. čes. překl., s. 211 - 212)

<sup>126</sup> Ibidem, s. 242. Flora s ním už víckrát nepromluvila, ani když dokončila gymnázium a začala pracovat v jeho obchodě s obuví, nikdy mu neřekla jediné slovo. Po nocích studovala jako šílená, zavřená v pokojíku se svou matkou. Zapsala se na filozofickou fakultu. Za čtyři roky odpromovala. Přihlásila se do konkurzu na učitelku. Vyhrála ho a přijala první místo, které jí nabídli. A to bylo v Ischianu Scalo. Opustila Neapol v sanitce se svojí matkou a už se tam nikdy nemínila vrátit. (Cit. čes. překl., s. 210)

iniciátorem byl mírný Pietro a během přiznání, které v ní probudí mateřské city, pochopení a soucit, mu slíbí, že se zasadí o to, aby nemusel opakovat ročník, což by pro Pietra znamenalo definitivní odsouzení k životu v Ischianu Scalo, k životu, jaký vede jeho otec a bratr. První krok k záchraně se ale nezdaří, Pietrův otec odmítne jít do školy na pohovor s ředitelkou:

*„Ma papà, non sono io che voglio che vai a parlarci. È la vicepresidente che ti vuole parlare. Se non ci vai, quella pensa...”*

*„Che pensa, sentiamo?” si stizzì il signor Moroni.*

*L'apparente serenità incominciava a incrinarsi.*

Che ho un padre che non gliene frega niente di me, ecco cosa penserà. Che è un pazzo, uno che ha i problemi con la legge, un ubriacone. (*Quella stronza di Gianna Loria glielo aveva detto, una volta che avevano litigato per il posto a sedere in autobus. Tuo padre è un povero pazzo ubriacone.*) Che non sono un ragazzo come tutti gli altri che hanno i genitori che vanno a parlare con i professori.

*„Non lo so. Ma se non ci vai mi bocceranno. Quando ti sospendono, i genitori ci devono andare. È obbligatorio. È così che funziona. Tu devi dirgli che...”* Io sono bravo.

*„Io non devo andare proprio da nessuna parte. Se ti bocciano, è giusto così. Rifarei l'anno. Come quello scemo di tuo fratello. E così la piantiamo con questa storia della scuola e del liceo. Ora basta. Sono stanco di parlare. Vattene. Voglio leggere il giornale.”*<sup>127</sup>

Pietrovi v konfrontaci s okolním světem na rozdíl od ostatních dětí chybí zásadní podpora – podpora rodiny. Všechno musí zvládnout sám, ale v jeho životě se zablýskla malá naděje v podobě vřelého přístupu Flory Palmieri, která má, jak

---

<sup>127</sup> Ibidem, s. 282-283. „Ale tati, to přece není moje přání, aby sis šel o tom promluvit do školy. To zástupkyně s tebou chce mluvit. Když tam nepůjdeš, bude si myslet...” „Co si bude myslet? To mi teda řekni,” rozčilil se pan Moroni. Zdánlivý klid začal mít trhliny. *Že mám otce, kterému jsem úplně ukradeněj, tak tohle si pomyslí. Že jsi cvok, máš problémy se zákonem, že jsi opilec.* (Ta kráva Gianna Loria mu to jednou řekla, když se v autobusu hádali o místo k sezení. Tvůj táta je ožralej bláznivej chudák.) *Že nejsem kluk jako všichni ostatní, co mají rodiče, kteří si jdou do školy promluvit s učiteli.* „Nevím. Ale když tam nepůjdeš, nechají mě propadnout. Když je člověk dočasně vyloučeněj, rodiče pak musej jít do školy, je to povinný. Takhle to holt chodí. Musíš jim říct, že...” *Jsem hodnej kluk.* „Já rozhodně nikam chodit nemusím. Jestli tě nechaj propadnout, dobře ti tak. Zopakujes si ročník. Jako ten idiot tvůj bratr. A aspoň bude pokoj od toho nesmyslu s gymplem. A teď konec. Už mě unavuje mluvit. Odchod. Chci si číst noviny.” (Cit. čes. překl., s. 244 – 245)



už jsme se zmínili výše, podobný osud jako Pietro (také jí chyběla pro dítě tak důležitá podpora ze strany příbuzných – otec zemřel brzy, matka zemřela duševně, strýc ji chtěl zneužít). Také její milostný poměr s Grazianem bude mít v konečném důsledku zásadní vliv na život Pietra Moroniho. Zkušený playboy Graziano musí na Floru, která je ve svých dvaatřiceti letech dosud panna, použít poněkud zákeřný trik (tajně jí do whisky namíchá dvě pilulky extáze), ale oba nakonec objeví nový životní obzor (Flora sex a Graziano trvalý vztah s jedinou ženou) a zamilují se do sebe.

Graziano se krátce objeví i v Pietrově životě – zachrání ho ve chvíli, kdy se mu Pierini mstí za žalování ohledně vloupání do školy. Po divoké honičce, během níž Pietro odvážně přejede na kole frekventovanou silnici, aby pronásledovatelům unikl, dojde na obvyklé kopance a rány pěstí, ale jen do té doby, než se na scéně zjeví Graziano Biglia a uštědří Pierinimu a jeho kumpánovi lekci z bojového umění capoeira.

Ammaniti nám tuto scénu nabízí ze dvou perspektiv: z pohledu zcestovalého Graziana, který si mimoděk vzpomene na brutální dětské gangy v brazilském Riu, a, třebaže podobné skutky jinak nemá ve zvyku, poměrně neohroženě zakročí v Pietrův prospěch (rozhodl se žít nový život, i když si neškodností svých protivníků není stoprocentně jistý). A z Pietrovy dětské perspektivy, kdy je Graziano vnímán coby filmový superhrdina:

*Era apparso dal nulla.*

*Come il buono di un western o l'uomo che venne dall'Est o, ancora meglio, come Mad Max.*

*Lo sportello della macchina nera si era spalancato e il giustiziere era sceso vestito di nero e con gli occhiali da sole e con le falde del cappotto mosse dal vento e la camicia di seta rossa e a quelli gli aveva rotto il culo.*

*Un paio di mosse di karate e Pierini e il Fiamma erano sistemati.*

*Pietro sapeva chi era. Il Biglia. Quello che si era fidanzato con l'attrice famosa ed era andato anche al Maurizio Costanzo Show.*

Probabilmente tornava dal Maurizio Costanzo, si è fermato e mi ha salvato.<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup> Ibidem, s. 363. Objevil se zčistajasna. Jako ten kladný hrdina v jedné kovbojce nebo jako muž, který přišel z Východu, nebo spíš jako Šílený Max. Otevřela se dvířka černého auta a vystoupil mstitel oblečený v černém, ve slunečních brýlích, v plášti vlajícím ve větru a v rudé hedvábné košili a nakopal těm dvěma prdel. Pár chmatů z karate, a Pierini s Fiammou dostali co proto. Pietro věděl, kdo je to. *Ten Biglia*. Ten co chodil s tou slavnou herečkou a taky byl v televizi v Show Maurizia Costanza. *Pravděpodobně se vracel od Maurizia Costanza, zastavil a zachránil mě.* (Cit.

Graziano si ve vzácně jasnozřivém okamžiku svého vědomí uvědomí, jak rezignovaně na něj ten malý chlapec působí, jak staře vypadá, jako kdyby věděl, že svou válku už prohrál a nic už na tom nemůže změnit.

Poslední díl knihy nás vrací opět na začátek, tedy do scény, kdy se Pietro dozvídá, že bude muset opakovat ročník (Pierini, Bacci a Ronca nikoli) a začíná se těžce smířovat s další, možná dosud nejhorší ranou ve svém životě. Bude to tak lepší, všichni (kromě něho) budou spokojenější: otec, bratr, zástupkyně ředitele i Flora Palmieri. Ta zcela nepochopitelně nesplnila svůj slib, že ho nenechá propadnout. Ve škole ji kvůli nemoci zastupuje někdo jiný, na ulici ho nepoznala. Do celé věci se vkládá Gloria, která se snaží Pietra vyprovokovat k reakci a naléhá na něj, aby se zrádné učitelce pomstil. Nakonec ho přemluví a společně zosnovají plán: ve Flořině nepřítomnosti se vkradou do jejího bytu a strčí jí do postele užovku.

*Ancora una volte entrava dove non doveva entrare. Ma questa volta, secondo Gloria, con la ragione dalla sua parte.*

(E tu, che ne pensi?)

Penso che non ci devo andare ma penso anche che la Palmieri è una puttana e si merita questo scherzo.<sup>129</sup>

Flora Palmieri je v této chvíli blízko sebevraždě. Graziano ji bez očividného důvodu najednou opustil a odletěl se oženit se svou předchozí láskou na Jamajku. Těhotná Flora, která jeho odchod psychicky neunesla a zešilela, leží právě ve vaně a v rukou drží kazetový přehrávač, když vtom oknem do koupelny vnikne Pietro. Chlapec okamžitě pozná, že s ní není něco v pořádku, že tato žena nemá nic společného s hodnou učitelkou, která mu v prosinci slibovala, že mu pomůže. Změnila se ve zlou čarodějnici, která mu nelítostně vmete do tváře důvody, proč ho nechali propadnout. Protože je hloupý, protože neví, že dané slovo se nedrží, protože je komplikovaný sociální případ (na rozdíl od Pieriniho, kterého nechali projít do dalšího ročníku, aby se ho co nejrychleji zbavili), protože je nevyzrálá

---

čes. překl., s. 315)

<sup>129</sup> Ibidem, s. 400. Už zase lezl, kam neměl. Ale tentokrát měl, podle Glorie, pravdu na své straně. (*A co si o tom myslíš ty?*) *Myslím, že bych tam neměl lžít, ale taky si myslím, že Palmieriová je svine a tenhle žertík si zaslouží.* (Cit. čes. překl., s. 345)

osobnost, která se nedokáže integrovat do kolektivu ani bránit. Pietro se sice snaží rozumově odolat, ale jeho podvědomí, které už nedokáže vydržet nápor posledních událostí, jedná za něj:

*„Tu sei come me. Tu non vali niente. Io non ti posso salvare. Non ti voglio salvare. A me non mi ha salvato nessuno. A te ti fregheranno perché non reagi...”*<sup>130</sup>

Flora svůj boj o záchranu vzdala, Pietro ho vyhrává poslední myslitelnou cestou: pomůže Floře zemřít. Jeho zatčení je už jen otázkou času. Dokonce se do vězení těší, měl by totiž konečně klid a mohl by studovat. Svědomí mu nedovolí myslet na nic jiného než na Floru. Jde se ještě jednou přesvědčit do jejího bytu, jestli je opravdu mrtvá. Když se odtud otřesen a s definitivní jistotou vrací, narazí na Pieriniho bandu, a nadávky si tentokrát líbit nenechá. Pietro se konečně změnil:

*Rotolarono a terra. In mezzo alla piazza. Ronca sembrava epilettico, ma Pietro lo afferrò per i polsi e lo mise giù al tappeto, poi gli piazzò gli stinchi sulle braccia e lo tempestò di pugni in faccia, sul collo, sulle spalle, emettendo degli strani versi rauchi. E se non ci fosse stato Pierini che lo fermava per la collottola, chissà che gli avrebbe fatto. „Basta! Basta, lo hai picchiato! Adesso basta!” Mentre lo tirava via, Pietro continuava a menare cazzotti in aria. „Hai vinto.”*<sup>131</sup>

Na odchodu Pietro svým nepřátelům do očí klidně sděluje, že Floru zabil on, třebaže předtím Glorii slíbil, že se o tom nikdy nikomu nezmíní. Ještě ten večer se zpráva dostane k bystrému sluchu policisty Bruna Mieleho, a pro Pietra si domů přijíždí policie.

Na závěr románu píše téměř osmnáctiletý Pietro z výchovného ústavu Glorii. Během šesti let si uvědomil, jak důležitý krok pro něj Flořina vražda znamenala, a plánuje svobodnou budoucnost.

---

<sup>130</sup> Ibidem, s. 413. „Ty jsi jako já. Nestojíš za nic. Já tě nemůžu zachránit. Nechci tě zachránit. Mě taky nikdo nezachránil. Tebe vždycky každý převezí, protože nerea...” (Cit. čes. překl., s. 356)

<sup>131</sup> Ibidem, s. 441. Váleli se po zemi. Uprostřed náměstí. Ronca vypadal jako stížený padoucník, ale Pietro ho popadl za zápěstí a složil ho naznak, pak si mu klekl na ruce a začal ho mlátit hlava nehlava pěsti do obličeje, do krku, do ramenou, a přitom tak divně sípal. A kdyby nebylo Pieriniho, který ho chytil za šiji a snažil se ho zarazit, kdoví, co by mu udělal. „Tak dost! Dost, už jsi mu namlátil. To už stačí!” Když ho vlekl pryč, Pietro dál rozdával rány do vzduchu. „Vyhrál jsi.” (Cit. čes. překl., s. 381 – 382)

*Per questo ti scrivo, per dirti che quella notte sulla spiaggia (quante volte ci ho ripensato a quella notte) ti avevo promesso che non l'avrei mai detto a nessuno e ci credevo sul serio, ma poi forse il fatto che partivi per l'Inghilterra (non ti devi assolutamente sentire in colpa per questo) e rivedere il cadavere della Palmieri ha rotto qualcosa dentro di me e ho dovuto dirlo, buttarlo fuori. E credo veramente di aver cambiato il mio destino. Ora lo posso dire visto che ho passato sei anni in questo posto che chiamano istituto ma che per tanti aspetti è uguale a una galera e sono cresciuto, ho fatto il liceo e forse andrò anch'io all'università.*<sup>132</sup>

Také Stefano Massaron rozpracoval už v povídce *Il rumore* v kanibalské antologii fenomén dětství a násilí. Vynikající román *Ruggine*, který dokonce vychází ze stejných (autobiografických) reálií, začal psát ještě v 90. letech, hned po vydání antologie, protože cítil, že z tématu může vytěžit ještě mnohem více. Dokončit se mu ho podařilo teprve po delší pauze, a u Einaudiho vyšel pod názvem *Ruggine* teprve v roce 2005. S ohledem na proces vzniku ho ovšem můžeme zařadit do této studie, době vydání odpovídají jen vedlejší pasáže s „aktualizovanými“ reáliemi, hlavně pokud jde o komunikační prostředky (počítače, internet, e-mail, mobily).

V románu se setkáváme se stejnou dětskou partou jako v povídce *Rumore*, s tím rozdílem, že bezejmenný vypravěč povídky v ich-formě se v románu změnil v Sandra, který příběh vypráví v er-formě. Vůdce party Carmine působí sice stále velmi autoritativně, ale spravedlivěji. Perspektiva se multiplikuje optikou nových postav, Cinzie, která je teď rovněž členkou party, třebaže je trochu „šprtna“ a záporné dospělé osoby, doktora Boldriniho, maniakálního pedofila a dětského lékaře chudého milánského předměstí, v jehož obrovských betonových stavebách se těsnají jihoitalští přistěhovalci. Mimochodem: tlustá Debora tu žije také jako vedlejší postava, protivná dívka z houfu dětí, které si hrají na dvoře. U Sandra a Cinzie se perspektiva dále dělí na přítomnost a minulost. Jednotlivé pohledy se

---

<sup>132</sup> Ibidem, s. 451. Tak proto ti píšu, abych ti řekl, že té noci na pláži (kolikrát jsem na tu noc vzpomínal) jsem ti slíbil, že to nikdy nikomu neřeknu, a mínil jsem to vážně, ale pak možná proto, že jsi měla odjet do Anglie (vůbec ale kvůli tomu nemusíš cítit žádnou vinu) a že jsem uviděl mrtvolu Palmieriové, se ve mně něco zlomilo a já to musel říct, musel jsem to vyklopit. A opravdu si myslím, že jsem tím změnil svůj osud. Ted' už to můžu říct, když jsem na tomhle místě, kterému říkají ústav, ale z mnoha pohledů je to tu stejné jako ve vězení, strávil šest let, ale vyrostl jsem a vychodil gymnázium a možná půjdu i na univerzitu. (Cit. čes. překl., s. 399)

podobně jako v povídce *Rumore* neustále střídají, což zvyšuje nejen tempo vyprávění, ale také napětí.

Na začátku příběhu dospělý Sandro na zmíněném milánském předměstí náhodou narazí na staveniště s tabulí oznamující projekt stavby „školky doktora Boldriniho“, což v něm obnoví trauma z dětství. Sandro v přítomnosti pracuje jako redaktor magazínu pro ženy, je ženatý, bude mu skoro čtyřicet a žije poměrně spokojeným životem, dokud se mu do vědomí nezačnou vracet úlomky paměti, příznak monstra se spuštěnými kalhotami a rukama červenýma od rzi, s pronikavým zápachem zrezavělého kovu. Opakovanými vizemi detailů Massaron u čtenáře imituje efekt vzpomínek. Když ona tajemná událost konečně vyjde najevo, máme pocit, jako bychom ji už zažili, jako by se vrátila z hloubi naší paměti.

*Anche adesso, mentre scrivo, se chiudo gli occhi me lo ritrovo lì, quasi lo portassi impresso sul retro delle palpebre come lo spettro di una luce troppo forte. Vedo i lineamenti aggrovigliati dal suo terrore supponente e ineбетito di uomo stupidamente convinto di poter regnare su un regno di bambini, le sue mani imbrattate protese di fronte al corpo come per proteggersi, l'oscena chiazza scura che unendosi alla tenebra cancellava dalla realtà la sua camicia sbottonata, il biancore disgustoso dell'ombelico al di sopra dei pantaloni ancora slacciati... ma soprattutto, se chiudo gli occhi, sento ancora quell'odore. Aspro, metallico, stantio. Tanto penetrante da trafiggerti le narici e arrivarti dritto al cervello. Un odore che, prima del nostro scontro frontale con la morte, era stato per noi il sinonimo olfattivo della magia dei giochi infantili e che invece, da quel momento in avanti, non sono più riuscito a non associare alla consistenza del sangue in fondo al palato.*<sup>133</sup>

---

<sup>133</sup> MASSARON, Stefano. *Ruggine*. Torino : Einaudi 2005, s. 62. I ted', během psaní, když zavřu oči, vidím ho znova před sebou, jako bych na zadní straně víček nosil jeho otisk, otisk přízraku příliš silného světla. Vidím jeho rysy, pokřivené arogantním a konsternovaným úžasem muže, který byl hloupě přesvědčen o tom, že může vládnout království dětí, jeho zašpiněné ruce natažené před sebe jakoby na obranu, obscénní tmavou skvrnu, jež se mísila s temnotou a vymazávala ze skutečnosti jeho rozepnutou košili, nechutnou bělost pupku nad dosud rozepnutými kalhotami... ale hlavně, když zavřu oči, pořád cítím ten pach. Ostrý, kovový, zatuchlý. Tak pronikavý, že se provrtával nosními dírkami a mířil přímo do mozku. Pach, který pro nás ještě před naším frontálním střetem se smrtí byl čichovým synonymem magie dětských her a který jsem si už naopak od té chvíle nedokázal nespojovat s hutností krve vzadu na patře.

Hned na začátku se (v linii minulosti) seznamujeme s doktorem Boldrinim a jeho perverzními sklony, které v každodenním kontaktu s dětmi přestává ovládat. Muž po třicítce se považuje za vysoce inteligentní, estetickou bytost a lidmi z periferie hluboce pohrdá. Při každé návštěvě sídliště mu jeho obyvatelé připadají jako odporný hmyz, utahané ženy v domácnosti jako tlusté, pitomé a nechutné „krávy“, ale jejich malé dcerky jsou pro něj jako překrásný květ, který vykvetl na skládce.

Sandro mezitím v přítomnosti zcela náhodou narazí na Cinzii, kamarádku z dětství a svou první lásku, a začne jí posílat své literární zpracování strašného zážitku, který je pro ni podobně silným traumatem. Parta si tenkrát chodila hrát na skládku starého železa, do obrovského, neustále se měnícího labyrintu rezavých ruin, výsostného území, které bránila proti nepřátelské partě z přilehlé kolonie Domečků.

Netrvá to dlouho a doktor Boldrini neodolá svým pudům – unese devítiletou dívku, znásilní ji a zohavené tělo v deliriu pohodí právě na skládce starého železa. Pro děti je to šok, místo, kde si hrály, které bylo jejich hradem a tajnou skrýší, poskvrnila vražda.

*La bambina è lì, sdraiata nell'erba. Se ne sta adagiata su un fianco, di sbieco, gli occhi spalancati a fissare un punto imprecisato della notte. I lunghi capelli scuri si allungano disordinati sul terreno in una*

*(nuvola sparsa sul cuscino)*

*corolla scomposta e intrisa di fango. Una mano trattiene sotto il collo l'unico brandello superstite del vestitino a fiori, l'altra è chiusa a pugno vicino alla bocca.*

*Si sta succhiando il pollice.*

*Amore mio, pensa lui, e sente un languore infinito. Se la beve con lo sguardo, indugia sul seno che ancora non c'è, sulle gambe dischiuse nel fango. L'interno della coscia destra – quella più in basso – è striato da una delta di sangue che si riunisce in un rivolo all'altezza del ginocchio e gocciola lento sul terreno sottostante.*

*Sí che lo vuoi.*

*Qualcosa si muove dentro di lui, in basso. Chiude gli occhi, ma ormai l'immagine delle gambe di lei è impressa a fuoco nei suoi sensi e non può farci più*

*nulla. L'erezione torna, violenta e inattesa, e subito una fitta feroce di dolore lo trafigge, lasciandolo senza fiato.*

*Abbassa lo sguardo. Incredulo, si osserva la superficie tumefatta del pene eretto, guarda i tagli e le abrasioni, sente il bruciore, vede la capocchia di spillo scarlatta di una goccia di sangue imperlargli la sommità del glande – e un'ondata devastante di collera gli annienta la ragione.*

Piccola pezzente, guarda cosa mi hai fatto.

*In un attimo le è addosso. Le spalanca le gambe e si conficca con forza dentro di lei, e la bambina comincia a gridare.*

*„Smettila! Sta' zitta, sta' zitta, sta' zitta!“<sup>134</sup>*

Parta dětí se rozhodne potrestat viníka – jako první je na ráně slabomyslný Bava, duševně omezený chudák živořící na dvorku jednoho z obřích obytných komplexů. K odvetné výpravě se dokonce spojí s rivalskou partou z Domečků – pakt je zpečetěn na nepřátelském území, poté, co se k sobě zneprátení vůdci blíží jako ve westernu.

*Davanti a loro c'era la fontana. Il cemento bianco sui bordi era ricoperto da una scintillante patina di minuscole alghe verdognole. Nell'acqua immobile galeggiavano sei o sette taniche di plastica che sbattevano piano l'una contro l'altra, sottolineando il silenzio con il loro continuo tunk, tunk, tunk.*

*E, tutt'intorno alla fontana, c'erano loro.*

*Quelli delle Casette.<sup>135</sup>*

---

<sup>134</sup> Ibidem, s. 54 - 55. Dívka je tam, natažená v trávě. Leží na boku, nakřivo, s vytřeštěnými očima, které se upírají do neurčitěho bodu noci. Dlouhé tmavé vlasy se neuspořádaně rozprostírají po zemi a tvoří (*oblak rozptýlený na polštáři*) rozčuchanou korunu zamazanou od bláta. Jednou rukou si u krku drží jediný přeživší cár z kytíčkovaných šatiček, druhá je v pěstí u úst. Cucá si palec. *Láska moje*, myslí si on a cítí nekonečnou roztouženost. Vpíjí se do ní pohledem, pozastaví se na poprsí, které tu ještě není, na pootevřených nohou v bahně. Vnitřní stranu pravého stehna – toho, co je níže – brázdí celá delta krve, která se slévá v jeden pramínek ve výši kolena a pomalu odkapává na půdu pod ním. *Samozřejmě, že to chceš*. Něco se v něm hýbe, tam dole. Zavře oči, ale obraz jejích nohou už se mu vypálil do smyslů a teď už proti tomu nemůže nic dělat. Vrací se erekke, prudká a nečekaná, a vzápětí jím projede divoká bolest, která mu vyráží dech. Pohlédne dolů. Nevěřicně pozoruje nateklý povrch vztyčeného údu, prohlíží si škrábance a oděrky, cítí pálení, vidí, jak mu špičku žaludu zdobí špendlíková hlavička šarlatové krve – a jeho rozum drtí ničivá vlna hněvu. *Ty malá špindiro, podívej, cos mi udělala*. V okamžiku se na ní vrhne. Roztáhne jí nohy a násilím do ní vnikne, a dívka začne křičet. „Přestaň! Buď' zticha, buď' zticha, buď' zticha!“

<sup>135</sup> Ibidem, s. 104. Před nimi byla kašna. Bílý cement na okrajích pokrývala blyštivá patina titěrných nazelenalých řas. V nehybné vodě plavalo šest nebo sedm umělohmotných kanystrů, které do sebe pomalu narážely, a podtrhovaly ticho svým věčným *tunk, tunk, tunk*. A všude kolem kašny byli oni. Ti z Domečků.

Tyčemi vyzbrojené děti před surovým ubitím nevinného blázna nakonec zastaví Cinzia, která mezitím přivolala policii – Bava byl v době činu namol opilý v cele na strážnici. Ani to ale nezastaví vůdce party z Domečků, Cosima, který se v nestřeženém okamžiku chystá rozrazit Bavovi hlavu. Sandro zasáhne a zlomí mu zápěstí, o Bavově nevinnosti byl přesvědčený už od začátku. Podobně jako Pietro je také Sandro v zásadě na straně slabších, alespoň většinou; v tomto případě na něj měla zásadní vliv Cinzia. Když ho Carmine, vůdce bandy, „povýší“ na svého tlumočníka při setkání s rivaly z Domečků (Carmine je ze sicilské rodiny, Sandro a parta z Domečků původem z Apulie), projeví se u něj mírná tendence povyšovat se nad ostatní, ale vždy si vzápětí uvědomí, že je to směšné.

Sebevědomí doktora Boldriniho a jistota, že ho nikdo nedopadne, mezitím roste. Proč by někdo v takovém prostředí podezíral právě jeho, respektovaného lékaře? Doktor Boldrini považuje sám sebe za umělce, estéta, nikoli vraha.

Idioti.

*Ride, una risata amara e intrisa di disprezzo: non c'è da stupirsi che il mondo stia andando a rotoli, se per tenere sotto controllo una zona di merda traboccante di rifiuti umani che puzzano di cavolo bollito – ladruncoli, drogati, spacciatori, tepistelli, scippatori, puttane e vacche sfatte – bastano gli sbirri di una sola gazzella mentre per cercare un medico rispettabile e distinto ne vengono impiegati un triplo.*<sup>136</sup>

Při únosu další dívky už se vrah téměř neskryvá, svou oběť si odveze autem přímo zpoza jejího bloku. A skladiště starého železa se mu jako místo činu zamlouvá čím dál víc, nazve je Leviatanem, který mu přihlíží, který se s rovnátky té dívky snoubí v moderní umělecké dílo: obrovské kusy železa připomínající falické syboly a miniaturní blýskavé drátky na drobném chrupu nádherné orchideje, která vyrostla v hnoji tohoto milánského předměstí.

Kruh se stahuje, maniak tentokrát vraždil přímo v útrobách oblíbené dětské skryše. Nejen, že zavraždil dvě dívky, ale vyhnal je z místa jejich her, a oni je

---

<sup>136</sup> Ibidem, s. 132. *Idioti*. Směje se hořkým smíchem protknutým pohrdáním: není divu, že se svět řítí do záhuby, když na udržení kontroly nad žumpou přetékající lidskými odpady, které smrdí vařenou kapustou – zlodějičci, narkomani, překupníci drog, malí vytržníci, kapsáři, děvky a utahané krávy – stačí osádka jednoho policejního auta, zatímco na pátrání po váženém lékaři jich nasadí třikrát tolik.“



budou bránit. Cinzia má podezření – kromě Bavy tu je přece ještě jeden „úchyl“, doktor Boldrini, jehož osahávání si při lékařských prohlídkách nemohla nevšimnout. Kromě Sandra jí ale nikdo nevěří. Mezitím musel i Sandro slíbit, že na skládku už nikdy nepůjde.

*„Ti do la mia parola,“ disse, ma pensò: Io la mia parola te la do anche, ma tu cosa puoi fare? E, se anni dopo avrebbe ricordato quella sera come l'ultima della sua infanzia, non fu tanto per ciò che accadde il giorno seguente, ma perché quella sera, per la prima volta in vita sua, aveva messo in dubbio la capacità di suo padre di proteggerlo dalle brutture del mondo.*<sup>137</sup>

Do smrtonosné náruče doktora Boldriniho se blíží další oběť, Carminova mladší sestra Rosalia. Jakmile Carmine zjistí, že zmizela ze dvora, kde si teď musí hrát všechny děti, neohlásí nic policii, ale okamžitě shromáždí kamarády – musejí jednat rychle a jako jediní vědí, kde vraha hledat, protože se na skládce dokonale vyznají. Ve tmě a bez světla se vydávají na výpravu, která bude znamenat konec jejich dětství. Jejich oblíbené místo se ale výrazně změnilo.

*Gli bastava osservare le voragini nere che si aprivano dappertutto, le putrelle contorte che si aggrapavano all'aria come artigli di ruggine, le cataste di grate e tombini in bilico su appoggi malfermi e pronti a crollare da un momento all'altro. Bastava guardarlo per capire che il deposito non era più il luogo magico dei bambini, ma il nascondiglio perfetto per chi, i bambini, li uccideva.*<sup>138</sup>

Během napínavé výpravy skrze útroby železného Leviatana postupují děti opatrně v řadě za sebou, a v žádném z nich – a ani v čtenáři - by se krve nedořezal. Doktor Boldrini mezitím nedaleko s omráčenou obětí postupuje Leviatanovými útroby, cítí se jako součást jeho omračujícího organismu, vychutnává si svou cestu a čeká, až mu Leviatan nabídne nejvhodnější místo. Rosalii se ale podaří

---

<sup>137</sup> Ibidem, s. 174. „Dávám ti slovo,“ řekl, a přitom si myslel: *Své slovo ti klidně dám, ale co ty s tím naděláš?* A jestli ještě po letech na ten večer vzpomínal jako na poslední večer svého dětství, nebylo to ani tak kvůli tomu, co se stalo následující den, ale proto, že toho večera poprvé v životě zpochybnil otcovu schopnost ochránit ho proti všemu zlu tohoto světa.

<sup>138</sup> Ibidem, s. 193. Stačilo mu pozorovat černé propasti, které se všude otevíraly, zkroucené ocelové tyče, které se šplhaly vzduchem jako rezavé pařáty, hromady mříží a poklopů od kanálu v rovnováze na nejistých opěrách, které se mohly každou chvíli zřítit. Stačilo se na skládku podívat, aby pochopil, že už to není magické místo pro děti, ale dokonalá skrýš pro toho, kdo děti vraždí.

utéct, a železný chřtán najednou doktoru Boldrinimu už nepřijde tak přátelský. Ve chvíli, kdy dívku dostihne, objeví se parta dětí.

*Il dottorboldrini continua a indietreggiare. I pantaloni gli sono scesi intorno alle caviglie e strisciano su metallo arrugginito.*

*Sappiamo benissimo che questo è uno dei cunicoli che non sbucano da nessuna parte, se non nel vuoto. Lo sappiamo benissimo perché, prima che arrivasse lui a renderlo pauroso, il deposito di rottami era il posto in cui giocavamo facendo finta di essere da un'altra parte, e lo conosciamo meglio di chiunque altro.*

*Meglio di lui.*<sup>139</sup>

Doktor Boldrini nemá jiné východisko a padá do prázdna. Dole se nabodne na železné tyče, a děti ho sledují, jak umírá. O této kolektivní vraždě se ale nikdy nikdo z dospělých nedozví. Podílela se na ní dokonce i Cinzia, která vždy odmítala násilí a chtěla se odlišit od drsného prostředí, ve kterém vyrůstala. Strašný čin si ale vybral svou daň v podobě psychických problémů dětských protagonistů. Po letech dojde i na osobní setkání Sandra s Cinzií u oné tabule, která oznamuje, že na tomto staveništi vyroste školka doktora Boldriniho.

Proč se o vraždě nikomu nezmínili? Policie měla zjevně zato, že se ctihodný doktor stal obětí živlů, kterými se tato čtvrt' jen hemží. I o tom hovoří dva kamarádi z dětství, než se znovu navždy rozejdou s vědomím, že tato hrozivá a do té doby nevyslovitelná životní kapitola je pro ně konečně uzavřena.

*„Perché non abbiamo mai detto niente a nessuno?“*

*Sandro si stringe nelle spalle. Ci ha pensato milioni di volte, da quando ha visto il cartello del cantiere, ma non ha mai trovato una risposta precisa.*

*„Boh. Perché tra noi si usava così. E forse perché avevi ragione tu e lo sapevamo tutti: nessuno ci avrebbe mai creduto.“*

*„Già.“*

*Alza gli occhi e lo guarda.*

*„Sono contenta che l'abbiamo ucciso.“*

---

<sup>139</sup> Ibidem, s. 222. Doktorboldrini dál couvá. Kalhoty mu sjely až ke kotníkům a třou se o zrezivělý kov. Víme moc dobře, že tohle je jedna z chodeb, které nevedou nikam, jenom do prázdna. Víme to moc dobře, protože ještě než přišel on a udělal ze skládky děsivé místo, byla místem, kde jsme si hrávali a dělali jsme, jako že jsme někde jinde, a známe ji lépe než kdokoli jiný. Lépe než on.

Drsné zákony života na chudé periférii přetvořily k obrazu svému i místní děti. Když je zapotřebí činů, neutíkají se k rodičům, ale vypořádají se s problémem samy. Chrání to málo ze svého dětského světa tak tvrdě, až se z nich stanou předčasní dospělí. Pietro Moroni možná učinil totéž, ale jednal bezděčně. V italské próze 90. let ale najdeme i zobrazení světa, v němž už děti ani nejsou schopny rozlišovat mezi dobrem a zlem.

Téma dětských vrahů dominuje v prvotině Simony Vinci, která bývá podobně jako řada dalších autorů zařazována do generace kanibalů, třebaže se na antologii přímo nepodílela. Název jejího prvního románu *Dei bambini non si sa niente*, který vyšel v roce 1997, by se docela dobře hodil i na právě analyzovaný Massaronův text, ale tentokrát do dětského světa výrazně nezasáhne žádný dospělý, dokonce i prezence rodičovského elementu je zredukována opravdu na minimum, většinou lze vysledovat jen nedostatečný zájem.

*Si vedeva subito che a casa sua non le facevano troppe questioni su cosa si fa e cosa no. La lasciavano vivere più o meglio come le pareva. Le regole essenziali erano tre o quattro: alle dieci a letto, andare bene a scuola, non lasciare niente nel piatto e tenere in ordine la stanza. Chiuso. A casa sua era sempre stato uguale.*<sup>141</sup>

Martina, Greta, Mirko, Luca a Matteo – to je zvláštní kombinace nestejně starých dětí ze sousedství, které se jednoho léta dají dohromady a scházejí se v opuštěné kůlně v polích. Dirigentem dění je nejstarší, patnáctiletý Mirko, perspektiva jednotlivých dětí se střídá.

Vzniklá parta začíná na opuštěném místě objevovat pohlavní život – návodem jim jsou pornografické časopisy, které dostává Mirko od záhadných mužů v bílém

---

<sup>140</sup> Ibidem, s. 229. „Proč jsme o tom nikdy nikomu neřekli?“ Sandro krčí rameny. Přemýšlel o tom milionkrát, od chvíle, kdy uviděl na staveništi tu ceduli, ale nikdy nenašel přesnou odpověď. „Hmm. Protože jsme tak byli zvyklí. A možná proto, že jsi měla pravdu a všichni jsme to věděli: nikdo by nám nikdy nevěřil.“ „To jo.“ Zvedne hlavu a dívá se na něj. „Jsem ráda, že jsme ho zabili.“ „Já taky.“

<sup>141</sup> VINCI, Simona. *Dei bambini non si sa niente*. Torino : Einaudi 1997, s. 101. Bylo vidět, že u ní doma se jí moc neptali na to, co dělá a co ne. Nechávali ji víceméně žít tak, jak se jí líbilo. Základní pravidla byla tři nebo čtyři: v deset do postele, dobrý prospěch ve škole, nenechávat nic na talíři a udržovat pokojíček uklizený. Konec. U ní doma to bylo vždycky stejné.

autě. Vně skupiny se utvoří pouto nevysloveného společného zážitku, navenek tajemství. Podobně jako děti v Massaronově *Ruggine* si zde vytvoří skryš svých nejcennějších předmětů. Sexuální hrátky probíhají nejprve skutečně jako hra a proces poznávání vlastního těla; pravidla stanovuje nejstarší Mirko. Po masturbaci dojde na orální sex.

*Tutte le volte era la stessa cosa. La sensazione di novità, seguita da quella di stranezza, si ripeteva a ogni nuovo gesto, a ogni cosa che imparavano in quei giorni.*

*(...)*

*In quei pomeriggi al capannone, sentivano queste cose tutte insieme e non si facevano domande: stranezza, novità, familiarità e confusione, erano tutti frammenti della stessa materia. Una materia morbida e gommosa che si scioglieva dentro e li faceva sentire molli e assonnati.<sup>142</sup>*

Zásadou skupiny, kterou samozřejmě stanovil Mirko, je dělat všechno společně, a nevytvářet dvojice. A možná to je právě důvodem pozdější tragédie.

Zanedlouho dojde i na pohlavní styk – bolest a nechut' si Martina ve chvíli, kdy do ní Mirko proniká, vysvětluje jako dětské pocity, které je třeba zapomenout, jde přece jen o hru těl. Každá věc má přece špatné a dobré stránky – stejné je to ve škole, doma a všude jinde. Také menší Greta se při prvním pohlavním styku překoná a nestěžuje si na bolest, nekazí hru.

V určité chvíli se situace změní, vůdce Mirko rozšíří svou moc natolik, že už se mu nesmí odporovat, ale všichni tuto změnu bez výhrad přijmou. Také nové pornočasopisy začínají mít jiný, násilný charakter, jsou mezi nimi i pedofilní materiály. Mirko si vybavuje, jak se jejich dospělí „dodavatelé“ jen tak mimochodem zmínili, že by se svými kamarády mohl pořídit také pár podobných fotografií. Atmosféra ve skupině začíná být chmurná, tyto hry už nejsou veselé. Další várka časopisů zachází ještě dál, jde o fotografie znásilňovaných dětí.

---

<sup>142</sup> Ibidem, s. 65. Pokaždé to bylo to samé. S každým novým gestem, s každou věcí, kterou se v těch dnech naučili, se opakovat pocit novosti, následovaný pocitem zvláštnosti. (...) Během těch odpolední v kůlně pociťovali všechny tyhle věci dohromady a nekladli si otázky: zvláštnost, novost, důvěrná blízkost a zmatek, to byly všechno zlomky jedné látky. Měkké a mazlavé látky, která se jim rozpouštěla uvnitř a kvůli které se cítili slabí a ospalí.

*Non è che avessero paura. Paura di che? Era semplicemente strano. Quei corpi lí non erano come quelli delle altre riviste. Erano come i loro. Non c'era da far lavorare la fantasia, dei corpi così li avevano a portata di mano, non erano proibiti. Però, cosa c'entravano con gli adulti? Con l'uomo con la pancia e le mani pelose. Erano cosa, quelle foto? E per chi erano, erano per loro? Oppure per gli adulti? Ma i bambini e gli adulti, possono mescolarsi tra loro?*<sup>143</sup>

Jediný, kdo rozumí, je Mirko. Ale pár snímků přece nikomu neuškodí a peníze se hodí vždycky, třebaže se snaží skupinu uchránit od přímého kontaktu s tajemnými muži, ze kterých mezitím začíná mít strach. Skupina začne experimentovat s Gretiným řitním otvorem. Greta jako osoba přestává existovat, stává se pouhým otvorem, jehož násilnému rozšiřování a stále silnějšímu krvácení způsobovanému stále většími a většími předměty všichni hypnotizovaně přihlížejí bez ohledu na Gretin tichý pláč a později křik.

*Il volume era alto e nessuno sembrava farci caso. Non facevano più caso a niente. Luca aveva avvolto la testa della bambina con una striscia lunga di scotch trasparente, bocca e occhi e naso e orecchie. I lineamenti si erano schiacciati sotto la plastica deformandole il viso. Matteo e Martina tremavano. Quella corrente violenta e dura li teneva ancora stretti, vibravano tutti quanti, tutta la leggerezza del gioco era esplosa nella furia. Disorganizzati, frenetici. Poi, di colpo, la tensione era caduta. Era bastato un movimento di Greta, che puntando il gomito sul letto tentava di sollevarsi e di strappare via con la mano lo scotch. Era ricaduta subito. E con lei, tutti gli altri. La bambina abbandonata sul letto, sanguinante e scomposta e loro sudati e tremanti.*<sup>144</sup>

---

<sup>143</sup> Ibidem, s. 132. Ne že by měli strach. Strach z čeho? Bylo to prostě jen zvláštní. Tahle těla nebyla jako těla v ostatních časopisech. Byla jako oni. Nemuseli namáhat fantazii, taková těla měli na dosah ruky, nebyla zakázaná. Ale co to mělo společného s dospělými? S břichatým mužem s chlupatými rukama. Co to bylo, tyhle fotky? A pro koho byly, byly pro ně? Nebo pro dospělé? Ale můžou se mezi sebou děti a dospělí míchat?

<sup>144</sup> Ibidem, s. 143-144. Hudba byla nahlas a vypadalo to, že si toho nikdo nevšimá. Nevšimali si už ničeho. Luca obalil hlavu dívky dlouhým kusem lepicí pásky, pusy a oči a nos a uši. Její rysy se pod umělou hmotou svařily a zdeformovaly jí obličej. Matteo a Martina se třásli. Ten prudký a tvrdý proud je pořád ještě svíral, všichni vibrovali, všechna bezstarostnost hry explodovala v zuřivost. Byli zmatení, frenetičtí. Pak napětí zničehonic opadlo. Stačil jeden Gretin pohyb, když se opřela loktem o postel a pokoušela se zvednout a rukou si strhnout lepicí pásku. Okamžitě se svalila zpátky. A s ní i všichni ostatní. Krvácející dívka, bezvládně ležící na posteli, a oni, zpocení a roztrženi.

Přirozená krutost dětí, které ještě neznají hranice dospělých, které jsou svými rodiči víceméně ponechány volnému vývinu? Skupinová hypnóza, kde všichni drží pohromadě, jak si slíbili, až na předmět experimentů, Gretu? Poté, co se „kouzlo“ zlomí, jako by se všichni probudili ze zlého snu, na který si přesně nevzpomínají. Greta dýchá jen slabě a trhaně – mají dojít pro pomoc? A jak to potom vysvětlí? Jak mohli vědět, že si jejich těla mohla ublížit, byla to přece hra! Greta umírá, ostatní odcházejí domů na večeři, a po následující poradě Gretino tělo zakopou v polích. Jako by to byla jenom hra, hra na dospělé, jejíž aktéři přitom zůstávají nic nechápajícími dětmi.

*I morti fanno paura ai bambini, tranne quelli finti. Quelli del cinema o della tele non sono morti veri. Sono attori che fanno finta di essere morti, oppure sono morti davvero, ma sono solo immagini che passano veloci su uno schermo piatto e diventano normali. Sono corpi sconosciuti. I morti finti sono uguali a quelli veri, alla tele non fanno paura.*

*Però il corpo di Greta ce l'avevano davanti agli occhi.*<sup>145</sup>

Ano, tyto děti přesně vědí, co je a co není reálné v televizi, ale nemají ponětí o tom, co je a není reálné v reálném životě. Nevědí, co je dobré a co špatné. Nevědí, co je to vražda ve skutečnosti, a proto se jí dopustí s takovou lehkostí.

Za Ammanitiho Pietra Moroniho vraždí jeho podvědomí, jeho vůle k životu v bezcitném světě, kterou se snažil přebít rozumným, „dospělým“ chováním. Massaronův kolektiv dětských vrahů v drsném světě milánských periferií, který velmi silně odkazuje na svět divokého Západu postavený na individuálním výkonu spravedlnosti, využívá svého „práva“ na odplatu. Vlastnímu osudu ponechané děti Simony Vinci ale vraždí proto, že nerozumějí společnosti dospělých, jež vedle nich existuje jako samostatný paralelní svět, jehož pravidla jim nikdo nevysvětlil, nikdo je na vstup do něj nepřipravil a ani nepřipraví. S výjimkou televize a časopisů, které jim jako jediné zprostředkovávají jeho pokřivený obraz.

---

<sup>145</sup> Ibidem, s. 148. Mrtví nahánějí dětem hrůzu, kromě těch předstíraných. Ti v kině nebo v telce nejsou skuteční mrtví. Jsou to herci, co dělají, jako že jsou mrtví, nebo jsou mrtví doopravdy, ale jsou to jen obrázky, které se rychle míhají na ploché obrazovce a začínají být normální. Jsou to neznámá těla. Falešní mrtví jsou stejní jako opravdoví mrtví, v telce ale nevypadají tak strašně. Jenže Gretino tělo měli přímo před očima.

#### 4. Násilí v žánrové tvorbě

*Il lettore, casuale o non casuale, di gialli, di fantascienza, horror eccetera ha, secondo me, minori probabilità di essere sedotto e addomesticato del consumatore abituale di letteratura „alta“. (...) La sua narrativa preferita è narrativa del coinvolgimento: è fatta apposta per non lasciare indifferenti. Ed è narrativa dello straniamento dal proprio reale, per immergersi in un altro che può essere bizzarro o esotico, ma che può anche essere, e spesso è, una diversa visione prospettica di quello che egli stesso vive.*

*Inoltre è una narrativa forte, viscerale, in cui la violenza non è un dato incidentale, ma una componente ineliminabile del contesto.*<sup>146</sup>

Násilí jako nedílná součást paraliteratury nebo také žánrové literatury – to jsou slova nejvýraznější osobnosti italské sci-fi, Valeria Evangelistiho, který bývá spojován také s literárním proudem *New Weird*, jehož cílem je přesah a míšení prvků jednotlivých žánrů. Že v italské narativě 90. let nastal zlom, je teď už zřejmé, třebaže vyloženě žánroví autoři, pokud se nezabývají detektivním románem nebo *noir*, se prosazovali jen pomalu, a italská kritika některé dodnes neuznala za hodné označení „literát“ či „spisovatel“.

*Poi è apparsa una leva di scrittori mainstream del tutto differente. Giovani, agguerriti, talora arroganti, sono entrati in scena contestando l'accademismo dei loro presunti padri, e rivelando senza ritrosie il proprio debito nei riguardi della cultura „popolare“ del loro tempo: dal rock all'informatica, dal cinema ai fumetti. Fino alla fantascienza, che dell'universo pop è componente non secondaria.*<sup>147</sup>

---

<sup>146</sup> EVANGELISTI, Valerio. *alla periferia di alphaville*, op. cit., s. 27. U náhodného či pravidelného čtenáře detektivek, sci-fi, *hororů* atakdále, je podle mého názoru nižší pravděpodobnost, že se nechá svést a ochočit, než je tomu u obvyklého čtenáře „vysoké“ literatury. (...) Jeho oblíbená narativní próza vyžaduje jeho *spoluúčast*: je úmyslně vytvořena tak, aby čtenáře nenechávala lhostejným. A zároveň je to próza nabízející *odcizení* z vlastní skutečnosti, aby se mohl ponořit do jiné, která může být bizarní nebo exotická, ale která také může být, a často je odlišnou perspektivou pohledu na to, co sám prožívá. Navíc je to silná, vášnivá próza, v níž není násilí náhodným faktem, ale neodmyslitelnou součástí kontextu.

<sup>147</sup> Ibidem, s. 131. Pak se objevila klika mainstreamových autorů, kteří byli naprosto odlišní. Tito mladí, ostřílení, někdy arogantní autoři vstoupili na scénu a začali popírat akademismus svých domnělých otců, a bez odporu odhalili vlastní dluh vůči „populární“ kultuře své doby: od rocku po informatiku, od kina po komiksy. Včetně sci-fi, které v popovém univerzu nepředstavuje jen druhotnou složku.

Jak jsme se mohli přesvědčit, násilí se u těchto mladých autorů (jako zástupce jsme zvolili tzv. kanibalskou antologii a spřízněné autory, protože v tomto směru zahrnuje poměrně široké spektrum narativních tendencí 90. let), objevuje velmi často a rozhodně ne náhodou. Evangelistiho tvrzení pro ně platí, protože většina ve své tvorbě ze žánrů čerpá, nebo se k nim plně hlásí.

Na italskou narativní prózu, zatíženou obrovským kulturním dědictvím, byly vždy kladeny vysoké nároky, od estetických až po etické. A stejně tak i po odeznění krize vyprávění v šedesátých a sedmdesátých letech 20. století kladla italská kritická obec na autory i nadále nezměněné nároky „vysoké literatury“, která se v novém světě ovšem definitivně vzdálila postmoderní realitě, jejíž vnímání a imaginace jsou ovlivněny stále silnější přítomností médií.

Předzvěstí a otcem nového, „mladého“ proudu italské narativy 90. let se v 80. letech stal Pier Vittorio Tondelli. Do své tvorby zapojil hovorový jazyk, rockovou (a jinou) hudbu a jiné společné kulturní a životní hodnoty mladé generace. Systematicky podporoval mladé začínající autory, analyzoval postmoderní kulturu, ale především naznačil budoucí cestu prózy vedoucí přes žánry, a zejména návrat čtenářů k literatuře (ve smyslu jejich znovusblížení). Pastiš, míšení nesourodých prvků je navíc typickým znakem postmoderní literatury a společnosti vůbec, podle Sergia Brancata dokonce nezbytným ke konfrontaci s komplexním světem, který vyžaduje nový přístup a kompetence.

Považujeme-li za základní funkci literatury reflexi skutečnosti, nebo dokonce zachování paměti (Lucarelli), nabízí se už dlouho jako nejvhodnější nástroj právě žánrová tvorba. Toho názoru je řada dnes již velmi zavedených italských autorů, kteří se zcela bez obalu k žánrové tvorbě hlásí. Co dokáže lépe vyjádřit existenciální úzkost, prázdnotu a nejistotu než hororový žánr? Nebo obavy z budoucnosti? Nejvýstižnější příklady najdeme v žánru sci-fi. Italskou narativní prózu posledních let asi nejvíce zasáhl žánr *noir*, který je vyjádřením urbánní paranoie, strachu ze zločinnosti a zkorumpovanosti (nejen) městských scénérií. Evangelisti dělá ve své koncepci ještě radikálnější řez, fantastickou (a sci-fi) literaturu vidí jako možnost volně přístupné roviny vědomého snění, která představuje možnost úniku vnuceným šablonám hyperkonzumní společnosti.

*Oggi né la sfera dell'istruzione, né quella dell'ozio, riescono a sottrarsi all'imperativo della strumentalità alla produzione. Succhiare energie è diventata la*



*norma. Ma la seduzione elevata a componente di sistema ha attenuato la distinzione tra chi sulle energie altrui vive, e chi è costretto a concederle. Solo che questi, non essendo più padrone del proprio immaginario, spesso le concede gioioso, certo di partecipare alla festa generale. Come le giovane vittime di Dracula che, eccitate, gli porgevano il collo.*<sup>148</sup>

Masová žánrová tvorba má původ v narativní próze 19. století, v prvních formách tehdy vznikajícího kulturního průmyslu: feuilletonu, gotickém románu, fantastické povídky. Síla žánrů určitě souvisí i s jejich zakořeněním ve společnosti a moderních technologiích, a zároveň se skutečností, že se vracejí k nejhlubším, primárním lidským pudům. Masovou kulturu můžeme v podstatě chápat jako „nový začátek“, jako prostor a čas mimo proces civilizace. Na základě komplexního přetavení imaginárního prostoru, které si vyžádala přítomnost nových komunikačních prostředků, se kolektivní paměť extrémně navrstvila, a proto je třeba nově chápat i žánry a jejich vzájemné prolínání.<sup>149</sup>

#### 4.1. Nelítostný prorok Valerio Evangelisti

Valerio Evangelisti je na italské literární scéně jedinečným zjevem, který prorazil v roce 1994 sci-fi románem o středověkém inkvizitorovi Eymerikovi, *Nicolas Eymerich, inquisitore*. Krutý inkvizitor se stal kultovní postavou, dodnes bylo vydáno dalších devět pokračování<sup>150</sup>. Postava Eymerika nese všechny atributy hrdiny žánrové literatury, opakované téma je pro čtenáře důvěrně známým středobodem, ale zároveň i branou k výletům do dalších a dalších světů. Evangelistiho sága zpracovala kompletní životní dráhu katalánského inkvizitora jménem Nicolas Eymerich (Eymericus, Eimericus, Almericus) z Girony na základě skutečného pohybu tohoto muže po nejružnějších působištích v Evropě.

---

<sup>148</sup> Ibidem, s. 24. Sféra vzdělávání ani volného času se dnes nedokážou vyhnout imperativu orientace na produkci. Vysávání energie se stalo normou. Ale rafinované svádění, které je součástí systému, zmírnilo rozdíl mezi těmi, kteří z energie jiných žijí, a těmi, kteří jsou donuceni ji poskytnout. Jenomže ti druzí, kteří přestávají být pány vlastní imaginace, tuto energii často poskytují s radostí, protože jsou přesvědčeni, že se účastní všeobecného veselí. Jako mladé Draculovy oběti, které mu vzrušeně nabízely své hrdlo.

<sup>149</sup> Srov. BRANCATO, Sergio: *Sociologie dell'immaginario*, op. cit., s. 26.

<sup>150</sup> Nakladatelství Mladá Fronta vydalo v češtině román *Il mistero dell'inquisitore Eymerich* (*Tajemství inkvizitora Eymerika*. Praha : Mladá fronta 2005, překlad Jakub Volný), a komiks *La furia di Eymerich* (*Eymerikův hněv*. Praha : Mladá fronta 2004, překlad Lenka Staníčková). V této práci se budeme držet použité české verze jména Nicolas Eymerik.

Sci-fi román o středověkém inkvizitorovi? Evangelisti záměrně mísí historickou scénu z vizemi z blízké i daleké budoucnosti, odebírá pro čtenáře vzorky, výřezy z běhu lidských dějin, které směřují do záhuby. Základem jsou osudy reálné historické postavy, která žila ve 14. století ve Španělsku – jde o fanatického kněze, jenž prahne po potření kacířství. Druhý příběh se odehrává v blízké budoucnosti v Texasu – mladý fyzik Marcus Frullifer bojuje za uznání své teorie o psytronech a vstoupí přitom do služeb fašistických politiků, kteří právě ovládli Texas. Třetí příběh se odehrává ve vzdálené budoucnosti – na kosmické lodi, fungující mimochodem na principu Frulliferových psytronů, s utajenou misí kdesi ve vesmíru.

Tři velmi vzdálené dějinné roviny přemostňuje metafyzická entita, jejíž živnou půdou je lidská fantazie, kterou si tato entita dokáže zcela podmanit a čerpat z ní veškerou sílu. Pozitivní hrdina v románu neexistuje, každý kdo se s touto nesmírnou, těžko kontrolovatelnou silou, dostane do kontaktu, snaží se ji buď využít (vůdce kosmické lodi, opat Sweetlady, vědec Frullifer), nebo její působení odvrátit (inkvizitor Eymerik) v rámci vlastních sobeckých či ideologických zájmů. Násilí hraje v prvním románu o Eymerikovi převážně ilustrační roli a objevuje se především v souvislosti s inkvizitorovými výslechy a jeho sverepou snahou ochránit křesťanský kult.

*È un Dio infinitamente buono, quello che serviamo, ma anche un Dio terribile con i Suoi nemici. E l'Inquisizione è uno strumento terribile. Anche se non ancora abbastanza.*<sup>151</sup>

Evangelisti je Svatou inkvizicí fascinován také jako vystudovaný historik. V předmluvě k italskému překladu autentické Eymerikovy rukověti *Directorium Inquisitorum* (kterou zpracoval katalánský historik Sala-Molins), se pozastavuje nad tím, nakolik v posledních letech vzrostla tendence historiků k negacionismu, k banalizaci bohatě doložených inkvizičních zločinů, v níž spatřuje paralely k popírání holokaustu.<sup>152</sup>

Jak už bylo řečeno, Eymerik není v žádném případě pozitivní románovou postavou, ale jednoznačně negativním hrdinou, je fanatický, nenávidí

---

<sup>151</sup> EVANGELISTI, Valerio. *Nicolas Eymerich, inquisitore*. Milano : Mondadori 1994, s. 124. Bůh, jemuž sloužíme, je nekonečně dobrotivý, ale také strašný ke svým nepřátelům. A Inkvizice je strašným nástrojem. Třebaže ještě ne dostatečně.

<sup>152</sup> Srov. EVANGELISTI, Valerio. *alla periferia di alphaville*, op. cit., s. 77.

homosexuály, neuznává jiná náboženství a neváhá se v tomto směru uchýlit k nejsurovějšímu násilí, třebaže se jako ctnostný muž střeží toho, aby je vykonával sám. V rámci boje proti Dianině kultu (v této formě se síla masové představitivosti materializovala právě v jeho době) dá oddílu vojáků povel zničit vesnici, ve které žijí jeho kacířské vyznavačky.

*Piegato sulla sela, Eymerich scorgeva appena ciò che avveniva attorno a lui. Vide la testa di una ragazza araba sfondata da una mazza ferrata come un vaso pieno di sangue, udì le strida acute di una fanciulla rimasta impigliata nella bardatura di un soldato. Gridando a non più posso, le donne correvano in ogni direzione, si spingevano, si calpestavano l'una l'altra. Ogni tanto alcune di loro tentavano di stringersi al muro, tenendosi per mano, ma le spade subito calavano a sciogliere quella stretta. Altre, singhiozzando, si gettavano in ginocchio, sperando invano di arrestare i cavalli.*<sup>153</sup>

Krutost a fanatické postupy inkvizice Evangelisti vyličil rovněž v trilogii o věštecí Nostradamovi, která vyšla v roce 1999 (jako správný „žánrový autor“ je Evangelisti velice plodný).

Pro nás je z pohledu násilí ale zdaleka nejzajímavější první díl jeho cyklu *Metallo urlante*, který nese stejný název a vyšel v roce 1998, dokonce v edici *Stile libero* nakladatelství Einaudi podobně jako druhý díl *Black Flag* (třetí díl nazvaný *Antracite* vydalo nakladatelství Mondadori). Samotný název odkazuje nejen na Evangelistiho oblíbený hudební žánr „heavy metal“, ale také na francouzský komiksový časopis *Métal hurlant*, který se zaměřil na žánry *science fiction* a *hororu*. Na výše zmíněný hudební žánr dále odkazují jednotlivé oddíly knihy, inspirované názvy kultovních metalových skupin: *Venom*, *Pantera*, *Sepultura*, *Metallica*. Jak už bylo řečeno, na tento svazek později obsahově navázaly romány *Black Flag* (2002) a *Antracite* (2003).

Ústředním tématem pro Evangelistiho příznačné kombinace prvků několika žánrů (historický román, *sci-fi* a nově *western*) je proces odlidšťování lidského pokolení, které pomalu začíná odvládat dosud neživá hmota – kov totiž postupem

---

<sup>153</sup> EVANGELISTI, Valerio. *Nicolas Eymerich, inquisitore*, op. cit. s. 201. Eymerich byl skloněný v sedle a skoro nevnímá, co se kolem něj dělo. Zahlédl hlavu arabské dívky proraženou železným kyjem jako nádoba plná krve, zaslechl pronikavý výkřik děvčátka, které se zapletlo do třmenů sedla jednoho z vojáků. Ženy ječely jako šílené a běhaly sem a tam, tlačily se, dupaly po sobě. Tu a tam se některé z nich pokusily přitisknout ke zdi a držely se při tom za ruce, ale vzápětí jejich sevření roztínaly meče. Jiné se se vzlykotem vrhaly na kolena a marně doufaly, že tak zastaví koně.

času ožil skrze nejrozumnější technologická vylepšení v kombinaci s magickými silami a začíná získávat vlastní vědomí. Opět se setkáváme s inkvizitorem Eymerikem, který tentokrát působí v Barceloně. Další čtenáři známou postavou je fašistický reverend Mallory, který se objevil už v prvním dílu Eymerikovy ságy – tehdy právě převzal politickou moc nad americkým státem Texas.

Úvodní oddíl *Venom* je centrálním textem, ostatní kapitoly představují podrobný odkaz na tento souhrn vývoje historických událostí. Střídá se v něm Eymerichův příběh a války v různých fázích budoucnosti.

V porovnání s prvním dílem ságy už Eymerich svou inkviziční službu Bohu provozuje v masovém měřítku a jeho čisté svědomí stále ještě kalí nanejvýš skutečnost, že při mučení žen pociťuje určité vzrušení. Jeho aktuálním předmětem zájmu je homosexuální židovský učenec Astruch z Bieny a jeho podivný mladý společník – oba jsou podezíráni z nekromancie. Mladík trpí záhadnou nemocí, kterou jeho milenec definuje jako všechny nemoci dohromady – jeho tělo se nedokáže bránit žádné nemoci ani jedu. Evangelisti zakládá svůj vlastní mytický původ viru HIV, který byl ještě v 90. letech velmi intenzivním zdrojem lidských obav. Román *Metallo urlante* je tak jedním z „nejpříznačnějších“ italských narativních děl posledního desetiletí 20. století. Následující díl trilogie, *Blag Flag* (2002), zase reflektuje aktuální vývoj kolem přelomu 21. století.

Obraz vzdálené budoucnosti je děsivý: vysoce technologickou válku proti africkým kmenům v bývalé Keni vede blíže nespecifikovaná armáda, zřejmě z dnešního západního světa. Pohlavní tělesné části jejích členů jsou nahrazeny biologickým kovem – na vině je ničivý virus Marburg, který kdysi zmutoval s virem HIV. Napadeným osobám hníjí a odpadávají především pohlavní orgány a celé pohlavní ústrojí. Člověk se v této době reprodukuje výhradně klonováním, a mít genitálie nebo dokonce schopnost rodit, je luxus. Lidé přestávají být lidmi, kov se začíná osamostatňovat. Původ tohoto jevu je v této časové epoše už znám: v 19. století vznikl na Kubě mezi černými otroky zvláštní náboženský kult, jehož kořeny byly právě v Africe – tajná společnost svaté Barbory, patronky horníků a tedy také kovu. Z tohoto kultu se v Mexiku vyvinulo odvozené náboženství Palo Mayombe. Po ničivém rozšíření viru Marburg byla koncem 20. století vynalezena látka, jež se později stala základem systému kovových protéz. Na základě této látky fungovala v Brazílii obrovská, ale ve světě málo známá věznice *Sepultura*. Kovy

nejrůznějšího druhu se od té doby staly zásadní materií veškerého lidského konání, jako například „ocel STZ“:

*Clarisse alludeva al metallo infarcito di sensori protagonista, molti anni prima, della guerra razziale che aveva condotto gli Stati Uniti a separarsi, non a caso chiamata „Metallica“ nei libri di storia. Ma allora si trattava di corazze, corpetti, gambali e altre protesi esterne. C'era voluto il virus Marburg per porre il problema di una carne sostitutiva, incapace di imputridire.*<sup>154</sup>

Následovalo nejen masové rozšíření viru Marburg a kovových protéz, ale pod vlivem obav z chybějící budoucnosti také masové konzumace heroinu, který byl pro svůj ničivý efekt postupně nahrazen lépe kontrolovatelným alkaloidem afrického původu. Zároveň v plné míře ožily staré africké kultury. Netřeba podotýkat, že virus Marburg pochází z Afriky.<sup>155</sup>

Během boje v africké buši narazí bojovníci „západní“ armády na tajemnou jeskyni, v níž se otvírá obrovský kráter – uvnitř je hladový bůh Ogun, a každý, kdo se přiblíží, pocítuje neodvratné nutkání vrhnout se do jeho žhavého jícnu. Vědkyně Clarisse tuší skutečné souvislosti – jde jen o obraz boha, který je produktem vlastní představivosti kovu, člověk ztrácí sama sebe a stává se kovovou loutkou.

*„Viene da pensare a qualcosa di preordinato,“ disse con rabbia isterica, scostandosi per lasciare passare i sonnambuli che incedevano verso l'uscita. „Prima l'anemia falciforme, poi l'Aids, poi il Marburg-HIV, e adesso incubi del metallo. Si direbbe che una volontà malevola abbia voluto condannarci all'inferno, come per punirci dei nostri peccati.“*<sup>156</sup>

---

<sup>154</sup> EVANGELISTI, Valerio. *Metallo urlante*. Torino : Einaudi 1998, s. 38. Clarisse narážela na senzory protkaný kov, který se před dlouhými léty stal určujícím faktorem rasové války, jež vedla k rozpadu Spojených států. Ne náhodou byla v historických knihách nazývána „Metallica“. Ale tenkrát šlo o brnění, korzety, chrániče a další vnější protézy. Problém náhradního masa, které nemůže zetlít, nastolil až virus Marburg.

<sup>155</sup> Virus Marburg je podobný viru ebola a způsobuje těžké krvácení a horečky. Vyskytuje se v Ugandě a Angole. Jméno dostal podle laboratoře v německém Marburgu, kde se v roce 1967 při pokusech s opicemi dovezenými z Ugandy nakazilo 25 pracovníků, z nichž 7 zemřelo. V letech 2004 - 2005 propukla na jihu Afriky epidemie, která si vyžádala celkem 355 lidských životů. Zdroj: [http://cs.wikipedia.org/wiki/Virus\\_Marburg](http://cs.wikipedia.org/wiki/Virus_Marburg).

<sup>156</sup> Ibidem, s. 59. „Jako by bylo všechno stanovené předem“ pravila s hysterickou zlostí, a poodstoupila, aby mohli projít lunatici, kteří mířili k východu. „Nejdřív srpkovitá anémie, potom AIDS, potom Marburg-HIV, a teď noční můry z kovů. Jako by nás nějaká zlá vůle chtěla odsoudit do pekel, jako by nás chtěla potrestat za naše hříchy.“

V tomto kontrastu neobyčejně silně vyvstává nelidskost a chladnost Nicolase Eymerika, jehož brutální výslechové metody se blíží „dokonalosti“. Od vězněné dvojice zjistí, že jsou jen pouhým nástrojem vysokého církevního činitele, biskupa z Leridy, ve skutečnosti vyznavače magických afrických kultů, který plánoval vraždu aragonského krále prostřednictvím těla nemocného mladíka, „anděla smrti“, jehož nemoc by se přes spletné milenecké kontakty přenesla na samotného panovníka. Moc afrických kultů se projeví ve chvíli, kdy mladík začne při výslechu vyvolávat demony – z útrob inkvizičního žaláře umístěného ve věži na mořském pobřeží vyrazí chapadla obrovské améby a celá stavba se zřítí do moře.

Ted' už víme, kdo na lidstvo uvalil strašnou kletbu, o níž ve vzdálené budoucnosti hovoří Clarisse. Eymerik ve své bigotnosti odsoudí oba vězně k doživotnímu žaláři, ale na moři, na otrockých galériích plavících se do Afriky. Ať nakazí zemi původu svých kacírských kultů jako trest za jejich bezbožnost.

*„E se un giorno, col commercio di schiavi, l'epidemia tornasse sulle nostre terre?“*

*Le pupille nere dell'inquisitore luccicarono sinistramente. „Vorrà dire che l'iniquità avrà eretto anche tra noi il proprio regno. E che chiunque ne sia partecipe dovrà aspettarsi la morte. È questa, in fondo, la mia vera sentenza.“<sup>157</sup>*

Souvislosti jsou známe, Evangelisti přechází k jednotlivým „významným“ kapitolám z historie lidstva. *Panter*, to je jméno mexického šamana kultu Palo Mayombe, který ve westernové kapitole přijíždí jako známý „odborník na neřešitelné záhady“ do vesničky na americko-mexických hranicích. Podobně jako ostatním obcím v kraji hrozí i Tucumcari zánik rukou záhadných nehybných kovbojů, obrovských soch, které na horizontu vyčkávají, až přijde jejich chvíle. Jakmile bude někdo z místních v noci o „pekelných kovbojích“ snít, znamená to, že následujícího večera sestoupí do vesnice a všechno zničí.

---

<sup>157</sup> Ibidem, s. 62. „A co když se jednoho dne s obchodem s otroky ta epidemie vrátí do našich zemí?“ Inkvizitorovy černé panenky se zlověstně zaleskly. „Pak to bude znamenat, že neřest zavládla i nad námi. A že kdokoli, kdo se na tom bude podílet, musí očekávat smrt. Toto je v podstatě můj pravý rozsudek.“

*„Finora ho ucciso trentasei uomini, e intascato altrettante taglie. Ma nessuno mi ha mai chiesto di affrontare degli uomini di pietra. Perché vi siete rivolti a me?“*

*„Perché lei non sa usare solo la pistola. Lei è un palero.“ Le labbra carnose del possidente ebbero una contrazione involontaria. „Ho assunto informazioni. L'indemoniato di Santa Fé lo ha ucciso lei. E anche il lupo mannaro di Laredo. È vero che usa pallottole d'argento?“<sup>158</sup>*

Panther brzy zjistí, že ve vesnici něco nehraje. Vypálený kostel, vyhnaný evangelický kazatel, drsní chlapíci, kteří nemají v lásce Mexičany, Židy a vyznávají „zákon provazu, peří a dehtu“. Panther se snaží vesnici očistit obřadem svého kultu – použije k tomu mimo jiné mozek mladíka, který teprve před několika dny spáchal sebevraždu. Jen pomalu do sebe začíná všechno zapadat: na rukou všech místních lpí krev. Spouštěcím mechanismem strašného činu, který se odehrál teprve nedávno, je místní, velmi naivní a ke všem povolná Cindy, kvůli níž místní boháč nejprve zastřelil vlastního syna a svědky této popravky následně nechal veřejně umučit smůlou a peřím.

*„La pelle non respira più. Tutti i pori sono chiusi dalla pece. Ci si agita sull'asse che ti sta schiacciando i genitali. La gente ride, perché con le piume che hai addosso sembri una gallina. Ride anche delle tue grida. Invece stai soffocando. Muori tra le risate.“<sup>159</sup>*

Přízraky nehybných kovbojů jsou ve skutečnosti umučení mladíci, kteří se prostřednictvím naivní Cindy obdařené schopnostmi média (boháčovi pochopové ji po umučení svědků veřejně znásilnili a odsoudili k tomu, aby se stala „ženskou pro všechny“) mají možnost pomstít. Hrozba ničivé smrti je odvrácena, ale pro Pantera je pozdě. Zasažen kulkou v obležení zuřivých vesničanů, kteří se dožadují, aby jim dívku vydal, umírá a odebírá se do věčných lovišť (jeho příběh

---

<sup>158</sup> Ibidem, s. 68. „Doted' jsem zabil třicet šest lidí a shrábnul stejně tolik zářezů. Ale nikdy mě nikdo nepožádal, abych se postavil mužům z kamene. Proč jste se obrátili na mě?“ „Protože neumíte zacházet jen s pistolí. Jste palero.“ Statkářovy masité rty se nechtěně zkrivily. „Opatřil jsem si informace. Toho posedlýho v Santa Fé jste zabil vy. A taky vlkodlaka v Laredu. Je pravda, že používáte stříbrný kulky?“

<sup>159</sup> Ibidem, s. 133. „Kůže přestane dýchat. Všechny póry ucpe smůla. Člověk se zmítá na prkně, které mu drtí genitálie. Lidi se smějou, protože s peřím, co máš na sobě, vypadáš jako slepice. Smějou se i tvému křiku. A zatím se dusíš. Umíráš uprostřed smíchu.“

s vlkodlakem z Lareda je vyprávěn v následující knize cyklu, *Black Flag*, a Panter je rovněž ústřední postavou závěrečného dílu trilogie *Antracite*).

Postava Pantera je nanejvýš zajímavá. Eymerik se k nevyhnutelným vraždám jednotlivce (a následně i celého lidstva) cítí být oprávněn vírou, a podobně i Panterovi jeho víra dovozuje zabíjet, ale na základě jiných principů:

*Per i cristiani, uccidere poteva essere un peccato orrendo o una dura necessità; ma c'era sempre una qualche necessità ineludibile da invocare. Per un palero, invece, solo certi uomini potevano essere uccisi. Quelli che stonavano con l'armonia dei cicli naturali, che impedivano al prossimo di abbandonarvisi. Non era peccato liberare l'esistente da un intralcio. Era peccato turbarne la regolarità.*<sup>160</sup>

V tomto smyslu zabije Panter během krátkého pobytu v Tucumcari dva lidi – jeden se chystal znásilnit Cindy, druhý opovržlivě mluvil s místní prostitutkou.

*Sepultura*, jak už bylo řečeno, pojednává o oné málo známé brazilské věznici, která byla založena koncem 20. století a pracovala (neoficiálně) zcela novými metodami. Po vynálezu speciálního lepidla určeného původně pro použití v chirurgii na sešívání ran se brazilská vláda rozhodla tento objev využít k radikální restrukturalizaci věznice v Sao Paulo – rozhodnutí předcházela vězeňská vzpoura v říjnu 1992, kterou se podařilo potlačit jen za cenu mnoha mrtvých a zraněných. Elastická látka je dokonale přilnavá k živé tkáni, postupně se stává její součástí a dokonale se s ní smísí.

*Moisès era stato il primo detenuto a sperimentare la morsa di un fluido destinato a prendere consistenza e a fondersi con il suo unico arto inferiore. Per sei mesi era rimasto solo nella gelida oscurità, mentre la colla gli assorbiva feci e liquidi organici scomponendone le molecole e aggiungendole alle proprie. Altri due detenuti, sottoposti allo stesso esperimento erano impazziti. Ma Moisès era*

---

<sup>160</sup> Ibidem, s. 97. Pro křesťany mohlo být zabíjení strašným hříchem nebo drsnou nutností; ale vždycky existovala nějaká nevyhnutelná nutnost, na kterou se odvolat. Pro palera naopak přicházelo v úvahu jen zabíjení určitých lidí. Těch, kteří neladili s harmonií přirozených cyklů, kteří zabíjeli bližnímu, aby se jim oddal. Nebyl hřích zbavit existující svět určité překážky. Hřích byl porušovat jeho rovnováhu.



*già abbastanza pazzo per conto suo. La sua sopravvivenza aveva assicurato il governo sulla validità del sistema.*<sup>161</sup>

Mezi uvězněnými je také Tancredo, příslušník kmene *Kayovà*, který vyznával velmi podobný kult jako Panter. Jeho kmen spáchal hromadnou sebevraždu na protest proti vládnímu záboru svého území. Po tomto činu Tancredo, žijící v Sao Paulu, vtrhl na nejbližší policejní stanici a loveckou puškou zastřelil všechny policisty, kteří se mu připlétli do cesty. Policista Olavo jeho jednání rozumí a díky svým konexím udržuje se starým přítelem kontakt i ve věznici Sepultura. Tancredo volá o pomoc – přeje si smrt. Na jeho záchranu spojí Olavo, který je rovněž příslušníkem kmene, síly se svým bratrem, jenž je mu jinak v životě velmi vzdálen. Fernando je vůdcem revolucionářské buňky, Olavo byl nejprve policistou a posléze se přidal k týmu „Odstraňovačů plevelu“, specializujícího se na zabíjení pouličních dětí z favel. Obchodní komora města Sao Paulo platí 1000 curzeiros za hlavu dítěte do šesti let, 800 za starší dítě. Olavo si neláme hlavu se zabíjením dětí, které stát považuje za plevel, jež obtěžuje kolemjdoucí, a je výhodnější je odstranit, ještě než se rozvine v kriminalitu v pravém smyslu slova. Olavo zdánlivě zradil svůj původ a bez zřejmých okolků stojí na straně moci, Fernando zvolil boj proti krutému systému.

*Le dita di Fernando quasi strapparono l'orlo della tovaglia. Il timbro di guerrigliero si incrinò. „Uccidere bambini! Ma capisci cosa significa? Un Kayovà che uccide bambini!“*

*Per la prima volta, gli occhi di Olavo si fecero gravi. Avvertiva un impellente bisogno di uscire dal locale. „I Kayovàs non esistono più. Io faccio il mio mestiere come tu fai il tuo. In fondo, uccidiamo tutti e due. Non vedo la differenza.“*<sup>162</sup>

---

<sup>161</sup> Ibidem, s. 150. Moisés byl prvním vězněm, na němž bylo vyzkoušeno sevření tekutiny určené k tomu, aby převzala konzistenci jeho jediné dolní končetiny a splýnula s ní. Šest měsíců zůstal sám v mrazivé temnotě, zatímco lepidlo absorbovalo jeho výkaly a organické tekutiny a rozkládalo jejich molekuly a přidávalo je ke svým. Další dva vězni, kteří podstoupili stejný experiment, se zbláznili. Ale Moisés už byl sám o sobě dostatečný blázen. Díky tomu, že přežil, se vláda ujistila o účinnosti tohoto systému.

<sup>162</sup> Ibidem, s. 147. Fernandovy prsty téměř urhly okraj ubrousku. Barva partyzánova hlasu se zakalila. „Zabíjet děti! Víš vůbec, co to znamená? *Kayovà*, kterej zabíjí děti!“ Olavovy oči poprvé zvážněly. Pociťoval naléhavou potřebu z lokálu odejít. „Kmen *Kayovà* už neexistuje. Já jenom dělám svoji práci, jako ty děláš tu svoji. Když se to tak vezme, zabijíme oba. Nevidím v tom rozdíl.“

Klíčem k osvobození Tancreda a tím pádem i ostatních vězňů, jelikož jsou lepidlem spojení dohromady, je látka zvaná „rozpuštědlo“, kterou používá policie a Odstraňovači plevelu k výsledkům. Vyslýcháné osobě se do žil vstříkne zvláštní polymer, který ve svalech způsobí reakci extrémního rozpínání a stejně rychlé následné kontrakce. Látka se postupně dostane do mozku a daná osoba umírá ve strašlivých bolestech. Tato látka ovšem působí i na elastin, obsažený v lepidle, v němž jsou vězni drženi. Olavo jako člen Odstraňovačů touto látkou disponuje a má v hlavě přesný plán. Za pomoci bratra Fernanda a spřáteleného dozorce propašuje látku do věznice až k Tancredovi, a zároveň požádá šamany spřízněného kultu o vyslání dobrých duchů do Sepultury. Je to poslední čestná služba jeho kmeni – vězni a lepidlo se promění v obrovského hada a pomalu vytékají ze všech otvorů vysoké pevnosti. Po dopadu na zem jich většina zemře, při kontaktu s venkovním vzduchem navíc lepidlo opět začíná tuhnout. Útěk byl zdánlivě neúspěšný, ale Olavo svou misi splnil a dopomohl Tancredovi a ostatním mučeným vězňům ke smrti.

*Metallica*, rasová válka v bývalých Spojených státech amerických: v poslední kapitole vstupujeme do dění před závěrečnou bitvou bílých proti černým. Křesťanské jednotky, Ku Klux Klan, Árijské bratrstvo a další menší bojové jednotky pod vedením fanatického reverenda Malloryho útočí na poslední černošskou baštu v New Orleans, čtvrť Algiers. Černoši nejsou o nic méně fanatičtí, na jejich území panují přísné zákony islámu – ženy musí nosit závoj, jména, která nepocházejí od Alláha, jsou zakázána, stejně jako alkohol a jakékoli rouhání se proti Prorokovi. Evangelisti předpověděl téma, které je dnes ještě mnohem aktuálnější než v 90. letech. Černoši mají velkou zbraň v podobě speciální „oceli STZ“, která je stejně citlivá jako lidská kůže a elasticky reaguje na každý útok, čímž činí kovovou hradbu kolem Algiers neproniknutelnou. Černý nepřítel neovládá jen kov, ale také aligátory, kteří po tisících obklopují a brání celou čtvrť. To je perspektiva oddílu bílých vojáků, kteří se k Algiers blíží. Uvnitř sledujeme jednu ze čtyřlenných hlídek na koních, které na základě přesně stanovených úkolů jednotlivých členů od místních získali přezdívku Smrt, Válka, Bída a Mor, stejně jako rytíři Apokalypsy.

*„Ecco una che ha avuto il fatto suo,“ grugnì Ali Yussif, puntando il dito. Indicava il corpo ancora fumante di una donna, di traverso alla strada. La metà*

*inferiore del corpo era carbonizzata. Probabilmente si trattava di una ragazza sorpresa a camminare senza velo.*

*„Schifosa baldracca,“ commentò Muhammad Abdullah, che cavalcava rasente al marciapiede, cerando di scansare i cumuli di rifiuti. „È gente come lei che ha portato a questo paese l'anemia falciforme.“<sup>163</sup>*

Právě epidemie tzv. „červené smrti“, neboli srpkovité anémie, byla definitivní rozbuškou v nesouladech mezi bílým a černým obyvatelstvem USA, vedoucím k válce, kterou rozpoutali rasističtí běloši, přesvědčení, že nositeli viru jsou jejich spoluobčané tmavé pleti. Zatímco se ovšem tato část obyvatelstva uchýlila k islámskému fundamentalismu a její řady jsou sevřené, třebaže ve válečné výstroji a prostředcích daleko zaostává, bílí vojáci jsou nesourodým cynickým uskupením, které reverend Mallory jen stěží dokáže udržet na uzdě. Zbytek bílého obyvatelstva předstírá, že o ničem neví. Při pohledu na „árijské bojovníky“ se v bývalém USA naskýtá obraz, který silně připomíná americké vojáky během války ve Vietnamu, tak jak je zachytil například Stanley Kubrick ve filmu *Olověná vesta*. Moderní válka je válka proti civilistům, v níž není pro soucit nebo výčitky místo.

*La battaglia per la vita si era enormemente semplificata. Da un lato i negri, feroci e belluini, portatori di un'oscena malattia del sangue. Dall'altro gli ariani come lui, guerrieri nati, tragici portabandiera dei valori bianchi e cristiani. A lato, una marmaglia né maschio né femmina, che odiava la guerra ma non sapeva muovere un dito per fermarla. In fondo odiava più questa piccola gente, rintanata nei propri buchi e intenta a fingere ogni giorno che nulla fosse cambiato, dei demoni neri che aspettavano il suo piombo oltre le gigantesche dita di metallo. La guerra era un grande spettacolo offerto gratis alla folla dei pigmei. L'orrore che suscitava in chi si credeva estraneo era il pegno estorto in cambio del biglietto non pagato.<sup>164</sup>*

---

<sup>163</sup> Ibidem, s. 182. „Zase jedna, která dostala co proto,“ zavrčel Ali Yussif a ukázal prstem na ženské tělo ležící přes ulici, z něhož se ještě kouřilo. Dolní polovina těla byla zuhelnatělá. Pravděpodobně se jednalo o dívku, kterou přistihli, že se prochází bez závoje. „Odporná coura,“ poznamenal Muhammad Abdullah, který jel podél chodníku, a snažil se přitom vyhýbat hromadám odpadků. „To lidi jako ona do naší země přinesli srpkovitou anémii.“

<sup>164</sup> Ibidem, s. 189. Boj o život se nesmírně zjednodušil. Na jedné straně divocí a draví negři, nositelé obscénní nemoci krve. Na druhé straně Árijci jako on, rození válečníci, tragičtí hlasatelé bílých a křesťanských hodnot. Stranou bezpohlavní sebranka, která válku nenáviděla, ale nepohnula prstem pro to, aby ji zastavila. V podstatě nenáviděl víc tyhle malý lidi, kteří si zalezli

Černošská hlídka během kontroly v domě, který není zatemněn, objeví dezertéra a nemilosrdně ho zastřelí. V tom okamžiku začíná ofenziva na Algiers – bílým se podařilo pomocí elektromagnetického pole znehybnit kovovou hradbu a částečně ji zničit. Na obou stranách začíná boj s časem – rozhodující cestou k vítězství či porážce jsou teď aligátoři. Vůdci obou stran vyhlásí horečné pátrání po tzv. otci aligátorů, který dokáže tato zvířata ovládat. Černí jeho schopností chtějí využít ke zničení bílých, bílí ho chtějí jako hybnou sílu nebezpečných predátorů eliminovat. Projevy jednotlivých hlav se od sebe příliš neliší:

*Sopra di noi un'orda di diavoli bianchi ci sta cercando, pronta a uccidere vecchi e bambini come ha fatto a Detroit, ad Atlanta, qui a New Orleans e dovunque un fratello ha avuto il coraggio di difendere la sua casa e il suo popolo.*<sup>165</sup>

A reverend Mallory, jehož bychom na základě následujících slov mohli klidně zaměnit za Nicolase Eymerika:

*Nessun figlio di Satana deve sfuggire alla nostra giustizia. Chi si è ribellato all'ordine voluto da Dio conoscerà la stessa fine delle città di Ai, di Asor, di Lebna e di Lachis, quando la furia di Giosuè si scatenerà sui loro abitanti...*<sup>166</sup>

Také oddíl bílých vojáků, jehož cestu k Algiers jsme dosud sledovali, se vydává hledat „Satanova syna“, který je v d'ábelském spojení s aligátory. Stejně jako nám známá černošská hlídka, jež ovšem na místo určení dorazí jako první – stařec bydlí v domě, ve kterém předtím zastřelili mladého dezertéra. Ezra Washington La Croix je bývalý špičkový vědec, který neadoruje Alláha, ale nám známý africký kult dávající život kovu. La Croix je zároveň tajemným vynálezcem

---

do svých brlohů a každý den dělali, jako by se nic nezměnilo, než černý démoni, čekající na jeho olovo za obřímí kovovými prsty. Válka byla velkolepé představení, nabízené zadarmo houfu pygmejů. Hrůza, kterou vyvolávala ve všech, kteří se cítili být nestranní, byla zástava vymáhaná výměnou za volnou vstupenku.

<sup>165</sup> Ibidem, s. 195 - 196. Nahoře nás hledá horda bílých d'áblů, připravená zabíjet starce a děti, jako to dělala v Detroitu, Atlantě, tady v New Orleans a všude, kde naši bratři našli odvahu bránit svůj domov a svůj lid.

<sup>166</sup> Ibidem, s. 199. Naší spravedlnosti nesmí ujít ani jeden Satanův syn. Ten, kdo se vzbouřil proti pořádku z vůle Boží, pozná stejný konec jako města Ai, Asor, Lebna a Lachis ve chvíli, kdy se na jejich obyvatele snesl hněv Jozuův...

„oceli STZ“, z níž byla stvořena nejen kovová hradba Algiers, ale také speciální citlivé brnění, jež nosí všichni bojovníci a jejich koně – jediné technologické výhody a silné zbraně proti křesťanům. S aligátory, kteří mají ve hřbetních výběžcích karbon a selen, a mohou tedy produkovat magnetická pole, přitom nekomunikuje on, ale sám kov. Teď, když došlo k definitivnímu rozběsnění démonů, zbývá jen zvolit si toho nejméně perverzního.

*La scienza tradizionale non aveva capito niente. Le cosiddette grandi religioni nemmeno. Quella cristiana, degli schiavisti, ha sempre distinto corpo e anima. Lo stesso quella che voi professate, la religione dei mercanti di schiavi. Invece la religione degli schiavi, il Vodoun, non aveva mai fatto distinzione tra materia e spirito. Anche la materia ha il suo loa, che per il metallo si chiama Ogou Feraille.*<sup>167</sup>

Těsně před příchodem bílých vojáků a bleskovým masakrem stihne La Croix dokončit obřad vyvolávání Ogou Feraille. Následné vítězné oslavy bílých začne rušit podivné sténání kovových zbytků hradeb a lehký kovový déšť. V tomto okamžiku přichází na sci-fi scénu kapitoly *Metallica* hororová komponenta zombies, mrtvoly oživené kovem.

*Malgrado il fragore sincro che producevano con i tacchi sull'asfalto, non c'era in essi traccia di vita: alcuni avevano la testa reclinata sul petto, altri non avevano nemmeno più la faccia, e sembravano grumi semoventi di carne, sangue e ossa. Ma le corrazze che imprigionavano quelle salme erano vive, e trascinavano a forza gli arti irrigiditi, pulsando e cigolando.*<sup>168</sup>

Následuje další elektromagnetický zásah bílé armády, zlý přízrak je zažehnán, vítězství zpečetěno. Čtenáři ale začínají být jasné další souvislosti: nejen že bílí ignoranti zabili pravděpodobně jediného nositele pro budoucnost životně důležitého vědění, ale nezabývali se ani podivnými jevy jako byly tisíce aligátorů

---

<sup>167</sup> Ibidem, s. 217. Tradiční věda nic nepochopila. Ani takzvaná velká náboženství. Křesťanská víra otrokářů vždycky rozlišovala mezi tělem a duší. Totéž i ta, kterou vyznáváte vy, víra obchodníků s otroky. Náboženství otroků, *Vodoun*, naopak mezi látkou a tělem nikdy nerozlišovalo. I látka má vlastního loa, který se u kovu jmenuje Ogou Feraille.

<sup>168</sup> Ibidem, s. 226. Navzdory stejnoměrnému rachotu, který vydávaly jejich podpatky na asfaltu, v nich nebyla ani stopa života: někteří měli hlavu svěšenou na hrudi, další neměli dokonce už ani tvář, a vypadali jako samohybné chuchvalce masa, krve a kostí. Ale brnění, které ty mrtvoly věznilo, bylo živé, pulsovalo a skřípalo, a násilím vláčelo ztuhlé údy.

nebo armáda oživlých mrtvol. Jistě, vysvětlení v této situaci bylo prosté: negři přece byli ve spojení se Satanem; náboženské diktatury nebývají přítelem svobodné vědy a výzkumu vůbec. O tom, jak se tento fakt projeví v budoucnosti, jsme se ale dozvěděli už v úvodní kapitole o válce kovů kdesi v afrických končinách.

Evangelisti si na závěr svého rozsáhlého opusu (který později rozvine v dalších dílech cyklu), jehož mnohovrstevnatost je srovnatelná snad jedině s Ammanitiho románem *Ti prendo e ti porto via*, neodpustí epilog k úvodní kapitole *Venom* o perfidní osobě, která spustila mechanismus všeho zobrazeného zla – inkvizitor Eymerik, jenž se obecně štítí hmyzu, sfoukne motýlu, který mu usedne na rukáv, krásný barevný prach z křídel a poučí svého pomocníka o poslání Svaté Inkvizice vůči člověku:

*„Guardate,“ disse l’inquisitore, sardonico. „Forse ora capirete qual è la nostra missione. Cancellare i colori del verme. E, così facendo, deciderne il destino.“*

*Ancora più perplesso, padre Vidal si sporse oltre il bastione, fissando la creaturina. L’insetto volteggiò un poco, ma si vedeva che non riusciva a reggersi. Qualche istante dopo smise di volare e cadde in acqua.*

*„Oh!“ mormorò il giovane.*

*Sul viso austero di Eymerich apparve il ghigno che in lui teneva il posto di un sorriso.<sup>169</sup>*

„Setřit červovi barvu“, připravit člověka o jeho fantazii a svobodnou představivost a uzavřít ho do rigidních zákonů chladného rozumu a později ještě chladnějšího kovu, což nevyhnutelně povede k jeho zániku. Evangelisti nabízí komplexní pohled na lidskou civilizaci z „mimoprostoru“ žánrové literatury.

Přitom mu nejde o tvrzení, že původem všeho zla je Svatá Inkvizice. Naopak, mnohotvárnost jeho ság poukazuje na fenomén fanatismu a omezenosti, který se projevuje v jakékoli době. A čas mu v jeho temných předpovědích bohužel dává za pravdu – konkrétně v případě rasové války a náboženského fundamentalismu:

---

<sup>169</sup> Ibidem, s. 232. „Pohleděte,“ pravil uštěpačně inkvizitor. „Možná konečně pochopíte, co je naším posláním. Setřit červovi barvu. A rozhodnout tak o jeho osudu.“ Otec Vidal se ještě rozpačitěji naklonil přes hradbu věže a upřeně sledoval malé stvoření. Hmyz ještě chvilku poletoval, ale bylo vidět, že už se nedokáže udržet ve vzduchu. Po chvilce přestal létat a spadl do vody. „Ach!“ zašeptal mladík. Na strohé Eymerichově tváři se objevil škleb, který u něj nahrazoval úsměv.

v době, kdy psal první díl trilogie, byla představa Západu o hrozbě teroristických útoků náboženských fanatiků ještě poměrně nereálná a atmosféra nebyla v tomto směru ještě zdaleka tak vyostřená. Evangelisti prostřednictvím své bohaté tvorby soustavně varuje před lidskou omezeností, ztrátou paměti a výhradnímu zaměření lidské pozornosti na bezprostřední přítomnost nebo horizont několika málo let. Rozvádí až do extrémů možné následky psychiatrie, která vysvětluje duševní nemoci jednostranně na bázi biologických mechanismů mozku bez důkladné analýzy kontextu a prostředí, historiografie, která považuje konfliktní období za pouhou nepříjemnost, nebo kriminologie, která se vrací zpět k Lombrosově fyziognomice.<sup>170</sup>

Násilí je v Evangelistiho fantastické literatuře cíleným prostředkem, výraznou metaforou na současnou, nikoli budoucí společnost. Proto je rasismus, válka, bída, urbánní úzkost, autoritarismus nebo útok masových médií jejím „každodenním chlebem“.

Evangelisti se v Itálii zasloužil především o pozvednutí sci-fi literatury na vyšší stupně žebříčku literární tvorby – vždyť první dva díly cyklu *Metallo urlante* vyšly u Einaudiho v edici *Stile libero*, který jinak publikuje především mladé „mainstreamové“ autory. Do té doby byl Evangelisti považován za autora druhořadé, populární literatury. Mnozí kritici však u tohoto názoru zůstávají dodnes. Za zmínku stojí, že v roce 1997 pod jeho vedením vyšla jako zvláštní číslo zavedeného sci-fi časopisu *Urania* antologie *Tutti i denti del mostro sono perfetti*, do níž přispěli mj. také Niccolò Ammaniti a Daniele Brolli.

#### 4.2. Noir a jeho italská verze

Na rozdíl od italské *science fiction*, která se dodnes potýká s nedostatečným uznáním, žánr *noir* se stal v Itálii velmi širokým polem působnosti, na které si někteří autoři jen „odskočili“, zatímco jiní jej přijali za vlastní program.

V době tzv. „krize rozumu“ začíná klasický detektivní román ztrácet smysl – máme na mysli tradiční schéma, kdy zločin způsobí chaos v zavedeném řádu a detektiv (zástupce Rozumu) nakonec na základě indicií vrátí všechno zpět na své

---

<sup>170</sup> Srov. EVANGELISTI, Valerio. *alla periferia di alphaville*, op. cit. s. 15.

místo. *Noir* vypráví o zločinech, ale nesleduje logiku konečného odhalení viníka a znovunastolení pořádku.

*Il tipico io narrante del noir descrive l'orrore di un universo dove i personaggi sono contemporaneamente vittime e carnefici, spettatori e attori di violenze.*<sup>171</sup>

Žánr *noir* se nevztahuje jen na literaturu nebo film, jde vlastně o širší tendenci, která se může prolínat napříč žánry. Během času se ustavily určité zásadní rysy této tendence, ale názory na to, které to konkrétně jsou, se dodnes velmi různí. Nejčastěji se *noir* používá jako označení pro všechny násilné a pochmurné příběhy s nejednoznačnými nebo negativními hrdiny, většinou bez šťastného konce. Prvky nadpřirozena ovšem chybí, což je možná jediný neoddiskutovatelný prvek. V Itálii se označení *noir* často používá jako synonymum pro výraz *giallo*<sup>172</sup> – tj. pro klasické detektivní romány i pro jejich parodie.

Od osmdesátých let 20. století se začal na literární scéně v USA prosazovat *horor*, a také *noir*, a zároveň oba tyto žánry proluly s detektivním románem natolik, že je někdy těžké vůbec určit jejich hranici. Noví autoři se nebáli jít do extrému: jejich postavy nelze vztáhnout na zákony rozumu, jednotlivé činy postrádají logiku. Ústřední postavou, která ovládla „hybridní“ detektivky postmoderní doby (často označované výrazem *thriller*) je psychopat, sériový vrah, nekontrolovatelný a šílený fenomén měšťanské morálky. Davy městské populace začínají být nevysvětlitelné a ruší základní význam kolektivity.<sup>173</sup>

Rozdíl mezi klasickým *noir* a klasickým detektivním románem je ovšem jasně daný. *Noir* nemá pevně stanovená pravidla jako pozitivistická detektivka. V příbězích *noir* není podstatné, kdo se dopustil zločinu, ale proč se ho dopustil. Ústřední linií jsou existenciální vratkost světa plného násilí, proto zde tradiční rozum nemá místo. Hranice mezi legalitou a ilegalitou nebo dobrem a zlem není zřejmá. Nevyhrává vždy ten spravedlivý, ale ten silnější. Policie je často zkorumpovaná a těsně propojená s podsvětím. Jedním slovem nepříkrášená realita. Klasická detektivka sice čtenáře na čas rozruší, aby ho však následně

---

<sup>171</sup> GIOVANNINI, Fabio. *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*. Roma : Castelveccchi 2000, s. 6. Typické vypravěčovo já v *noir* popisuje hrůzu univerza, v němž jsou postavy zároveň oběťmi i katy, diváky i protagonisty násilí.

<sup>172</sup> Výraz „giallo“ se v Itálii používá obecně pro detektivky. Pochází z edice detektivních románů nakladatelství Mondadori, které vycházely vždy se žlutou obálkou, založené v roce 1929.

<sup>173</sup> Srov. BRANCATO, Sergio. *Sociologie dell'immaginario*, op. cit., s. 31.



vrátila do náruče spravedlivého světa. Zatímco cílem literatury *noir* je čtenáře zalarmovat a nechat ho v rozrušeném stavu i po přečtení textu. Klasická detektivka má pevně stanovený řád a pravidla, u kterých čtenář ví, co může očekávat. *Noir* není pevně zakotven, nepředstavuje žádnou jistotu a hojně využívá překvapivých zvratů.

Je zajímavé, že *noir* (někteří jej považují za hnutí, jiní za žánr) nevznikl programově, ale byl identifikován zvnějšku na základě společných prvků několika filmových a literárních děl. První autoři tedy neměli tušení, že tvoří v tomto stylu, a mnohdy je nemají ani teď, jelikož s kategorií *noir* se dnes na základě komplikované identifikovatelnosti operuje poměrně volně. Příkladem může být Raul Montanari: on sám svá díla za *noir* neoznačuje, nicméně často tak bývají definována.

Základní rysy *noir* ale existují - po narativní a vizuální stránce, i po stránce tematické. Pod vizuální stránkou (*visual style*) rozumíme opakující se rysy jako je odvrácená tvář města – časté noční scény a pochmurná zákoutí. Jak už jsme se zmínili výše, čerpá *visual style* klasických amerických filmů *noir* z fotografií skutečných míst činu v novinových černých kronikách – potemnělé interiéry s několika paprsky světla z pouličních lamp, které pronikají staženými žaluziemi, deštivé exteriéry s lesknoucí se dlažbou, prázdné ulice, neonové nápisy zářící do noci.

Po stránce tematické už bylo řečeno, že hlavní protagonista *noir* nebojuje ve službách dobra, ani ve službách zla, jasně se nedistancuje od okolního zkorumpovaného světa. Naopak, často se zmítá mezi spořádaným prostředím a podsvětím, mezi manželkou nebo oficiální přítelkyní a ničivou milenkou – *femme fatale*. Často také není integrován ve společnosti a žije na jejím okraji, je vykořeněný, neúspěšný, zoufalý. Tento antihrdina se odlišuje jak od bezúhonné společnosti, tak od kriminálního prostředí.

Pokud jde o vrahy a jejich oběti, je jejich charakteristika podobně ambivalentní jako typ antihrdiny. V nemorálním a nihilistickém světě nejsou oběti nikdy zcela nevinné, a vrazi mohou dokonce vyvolávat sympatie. Aktuální tendence italské skupiny *Neonoir* dokonce poměr sympatií promíchala tak, že je stále více zvýhodňován psychopat nebo dokonce masový vrah. Autoři tohoto okruhu se vysloveně koncentrují na líčení zločincova utrpení, na popis situace z „Kainova pohledu“ (otcem této myšlenky je ostatně režisér kultovních italských hororů

Dario Argento). První dáma italské detektivky Laura Grimaldi radí začínajícím autorům *noir* zacházet se čtenářem podobně jako s obětí:

*Perché questo è il noir: trascinare il lettore nel baratro della pulsione omicida, immobilizzarlo là sotto finché comincia ad annaspere, tirarlo fuori per concedergli di riprendere fiato e poi giù di nuovo. E nel frattempo convogliare verso lui i dubbi, le paure, le insicurezze che pulsano nel personaggio, tanto da farlo sentire partecipe delle sofferenze della nostra epoca.*<sup>174</sup>

Literatura a filmy *noir* jsou proto někdy obviňovány z přehnaného ukazování krve, nebo dokonce z navádění ke zločinu. *Noir* se ale jen omezuje na znázornění extrémního obrazu každodenní reality, jehož prostřednictvím vykonává kritiku společnosti. Literatura a filmy stylu *noir* čtenáře respektive diváka vtahují do úzkostného světa svých hrdinů, obětí společenských poměrů, a nechávají ho trpět spolu s nimi.

Minulost má v *noir* většinou negativní funkci rámce, v němž se odehrály skutečnosti, kvůli kterým hrdina upadl do stavu, z něhož se mu nedaří se osvobodit. U protagonistů pak na tomto základě dochází k rozvoji paranoie. Všechno jim připadá jako intrika. Trpí klaustrofobií nebo stihomamem. A tyto mánie postihují i jejich sexuální život, často provázený masochistickými a sadistickými prvky. Úzkosti, které pronásledují hrdiny *noir*, jsou úzce spojeny s aktuální společenskou situací. Tak například v USA po 2. světové válce měla atmosféra mccarthismu, strachu z atomových zbraní a studené války na žánr *noir* silný vliv: na jedné straně sloužila jako základ k vytvoření paranoidního kontextu, na druhé straně přímo zasáhla některé přední autory žánru (např. Dashiell Hammett byl v rámci honu na komunisty zatčen).

*Noir* je možná prvním žánrem, v němž je zápleтка v porovnání s postavami jen druhořadá. V kontrastu s klasickou detektivkou s jasně danou zápletkou jde o revoluční krok. Tento žánr se téměř vždy odehrává ve městě, ideálním prostředí, kam umístit „násilné příběhy pro násilný svět“<sup>175</sup>. Město jako vězení, symbol moderního světa, dává *noir* charakteristiku umění krize. Ne náhodou se první

---

<sup>174</sup> GRIMALDI, Laura. *Scrivere il giallo e il nero. Un „quasi manuale“. Dal detective che indaga al poliziesco d'azione*. Roma : Dino Audino 2009, s. 21. Protože tohle je *noir*: stáhnout čtenáře do hlubin vražedných impulzů a znehybnit ho tam dole, dokud nezačne lapat po dechu, pak ho vytáhnout, aby mohl popadnout dech, a znovu šup s ním dolů. A mezitím na něj přenášíte pochybnosti, obavy, nejistoty, které vibrují v postavě, aby cítil, že se podílí na utrpení naší doby.

<sup>175</sup> Srov. GIOVANNINI, Fabio. *Storia del noir*, op. cit., s. 37.

filmová a literární tvorba tohoto druhu poprvé objevila během velké krize koncem 20. let 20. století a později čerpala z destabilizované atmosféry 2. světové války a poválečného období studené války a honu na strašidlo komunismu. Jestliže tehdejší americké filmové horory zpracovávaly téma násilí v metaforické a fantastické rovině, potýkal se s ním *noir* ve zcela realistickém plánu. Vedle tradiční rovnováhy dobra a zla a důvěry ve státní instituce rozbořil *noir* hlavně mýty o rodině – tato svatá instituce a základní kámen západní společnosti se stávají místem intrik a komplotů. Vina za zločin tedy spočívá právě v rodině a institucích, nikoli v abstraktním nitru zločince, je pojmána kolektivně jako produkt společnosti založené na falešných hodnotách, takže osoba, dohnaná ke zločinu zkažeností nebo lhostejností okolí, vlastně jedná oprávněně.

*Se il criminale viene punito, non è per il trionfo della legge, ma per un meccanismo soggettivo, che lo porta a commettere errori, a rischiare, a farsi travolgere dagli eventi.*<sup>176</sup>

Situace žánru *noir* byla v Itálii dlouho podobná jako u ostatních žánrů, obecně označovaných jako „paraliteratura“. Fabio Giovannini (sám člen římské skupiny Neonoir a literární autor s pseudonymem Ivo Scanner) dokonce tvrdí, že italský *noir* prakticky neexistuje, najdeme ho pouze ve výjimečných případech autorů, kteří jsou na okraji, stranou literárního mainstreamu i „dominantní komunity“ italských autorů detektivek. Tato skutečnost je ale hluboce zakořeněna v italské kultuře. Negativně k žánrům přistupoval fašismus i poválečný katolický moralismus, ale hlavní „škody“ napáchala převládající akademická kultura, která žánrové autory soustavně podceňovala nebo ignorovala. Příkladem by mohl být dosud plně nedoceněný „otec italského noir“ Giorgio Scerbanenco.

Přesto v 90. letech začínají žánry nabývat na důležitosti, v případě *noir* natolik, že se jím musela začít zabývat i italská kritika. Jak už jsme se zmínili výše, bývají ale v Itálii do sektoru *noir* často zařazováni autoři, kteří píšou spíše detektivní romány nebo humoristickou, erotickou a jinou literaturu. To je ostatně dalším důkazem infiltrace jednotlivých žánrů, ke které v postmoderní literatuře nevyhnutelně dochází. V Itálii kromě toho existuje tendence *noir* „uhlazovat“,

---

<sup>176</sup> Ibidem, s. 41. Pokud je zločinec potrestán, nejde o vítězství zákona, ale o subjektivní mechanismus, který ho nutí dělat chyby a riskovat, nechat se strhnout událostmi.

zbavovat ho transgresivního a rušivého náboje, a nálepkovat tímto označením prózu, v níž se prvky *noir* vyskytují jen marginálně.

*La forza attuale del noir in tutte le sue sfumature di colore, anche nella versione edulcorata sorta in Italia, sta nella capacità di far emergere meglio di qualsiasi saggio politico o sociologico i drammi attuali che sorgono da rapporti interpersonali violenti, sia nella condizione metropolitana che nella dimensione del piccolo centro e della provincia.*<sup>177</sup>

V podobném duchu jsme výše citovali už Valeria Evangelistiho. Ovšem na rozdíl od Evangelistiho, jehož temné sci-fi má velmi široký společenský záběr, od mezilidských vztahů po politiku, zůstává italský *noir* často jen u mezilidských vztahů a městského šílenství. Nabízí se otázka, nakolik důležitou roli hraje fakt, že geografická indikace velkých italských center žánru *noir* 90. let končí v Římě.

Faktem je, že v 90. letech objevila žánrovou literaturu, a hlavně *noir*, vedle malých také velká nakladatelství. Z malých jmenujme Il Minotauro, Theoria, Datanews, e/o. Z velkých se v tomto směru chopilo iniciativy například nakladatelství Einaudi (edice *Vertigo* pod vedením Daniela Brolliho, kurátora kanibalské antologie, a edice *Stile libero* pod vedením Severina Cesariho a Paola Repettiho). Vlna *noir* se v 90. letech koncetrovala do tří městských center – Milána, Bologne a Říma.

Na severu vznikla v Miláně tzv. *Scuola dei Duri* kolem Andrey G. Pinkettse. Zřejmě pod jeho vlivem (autorem se budeme podrobněji zabývat níže) vznikaly v této dílně hlavně ironicky laděné texty se zápletkami zasazenými do nebezpečných milánských ulic. Manifestem této školy je antologie *Crimine. Milano, giallo-nera. Raccolta di inediti della Scuola dei Duri* (Řím, Stampa Alternativa, 1995). Existuje ale i řada dalších milánských autorů, v jejichž tvorbě můžeme vysledovat prvky *noir*, mj. již zmíněná autorka detektivek Laura Grimaldi.

V regionu Emilia Romagna vznikla už v 80. letech bolognská skupina *Gruppo 13*. Jednotliví autoři se na veřejnosti prezentují samostatně, ale ani zde nechybí antologie, například *I delitti del Gruppo 13* (1992) nebo *Giallo, nero e mistero*

---

<sup>177</sup> Ibidem, s. 152. Skutečná síla *noir* ve všech jeho barevných odstínech, i v uhlazené verzi, která vznikla v Itálii, spočívá ve schopnosti vyzvednout lépe než jakákoli politická nebo sociologická esej aktuální dramata, jež vyplývají z násilných mezilidských vztahů, a to jak v prostředí velkoměsta, tak i v dimenzi maloměsta a provincie.

(1995). Nejznámějšími žánrovými autory z Boloně jsou bezpochyby Carlo Lucarelli a Daniele Brolli, který se kromě editorské práce v 90. letech věnuje i narativě ve stylu *noir* s hororovými prvky; jeho románový debut *Animanera* vyšel v roce 1994. Z dalších bolognských autorů můžeme jmenovat Eralda Baldiniho, Marcella Foise nebo neustále se měnící různorodé uskupení umělců, které si do roku 2000 přezdívalo *Luther Blisset*, a poté se začalo prezentovat pod názvem *Wu Ming*.

V Římě pak v roce 1993 vzniklo již zmíněné hnutí s názvem *Neonoir*, které produkovalo nejen knihy, ale i různé akce, a které zaujalo onu provokativní pozici „z Kainova pohledu“ („*dal punto di vista di Caino*“) s dalším důrazem na konsekventní postup proti marketingovým strategiím velkých nakladatelství a proti komercializaci imaginárního prostoru. Městské prostředí je pro ně místem, v němž média pokrývá mezilidské vztahy a zmátla objektivní realitu fikcí.

*Descrivendo narrativamente „orrori oltre il reale“, l'universo neonoir cerca di disvelare la vera essenza della realtà: se il mondo dei media (vecchi e nuovi) ha assunto, in modo preponderante, il ruolo di luogo di produzione dell'immaginario contemporaneo, alla letteratura spetta il compito di restituire al lettore la realtà, combattendo i devastanti effetti dei mass media.*<sup>178</sup>

Mohlo by se zdát, že *Neonoir* využívá klasické postupy avantgard, že chce jazykem násilí odhalit falešnost reality. Ve skutečnosti ve středu zájmu řady počínů římské skupiny nestojí obecná tendence vymezit se vůči současné kultuře, ale snaha poukázat na násilí ve společnosti pomocí paradoxního mechanismu, kdy se má kritika zobrazování extrémního násilí v žánru *noir* transformovat v odhalení skutečné hrůzy, která je v nás a kolem nás.

Jde o poetiku, která má něco společného s žánry *splatter* nebo *pulp* 90. let? Krutost v tvorbě římských autorů není ironická ani groteskní jako u Ammanitiho nebo u Pinkettse. Jistá paralela s povídkami Noveho *Woobindy* tu ale je: nenapadá snad Nove také komercializaci imaginárna, otrocké sledování médií? Neskrývá se za jeho *splatterovým* a „rozjuchaným“ líčením násilí prostá skutečnost, že násilí

---

<sup>178</sup> MONDELLO, Elisabetta. „Perché Roma Noir?“ In: *Roma Noir 2005. Tendenze di un nuovo genere metropolitano*; a cura di Elisabetta Mondello. Roma : Robin 2005, s. 8. Narativním popisem „hrůzy za hranicemi reálna“ se univerzum neonoir snaží odhalit pravou podstatu reality: jestliže svět médií (starých a nových) dominantním způsobem převzal roli produkce současné imaginace, pak literatuře náleží úkol vrátit čtenáři realitu, a bojovat tak proti devastujícím účinkům masových médií.

jako kategorie už bylo také v mediálním kontextu „zneužito“ a transponováno natolik, že už se s ním v mimetickém kontextu nedá příliš počítat? Skupina *Neonoir* v tomto směru působí dosti jednostranně, a zároveň budí až zdání jakéhosi úřadu pro dohled nad čistotou žánru (třebaže sami přiznávají – Giovannini – že *noir* nelze přísně vymezit a že se prolíná s dalšími žánry).

Skupina vydala v 90 letech řadu antologií a vedla ediční řadu *Lucifero* nakladatelství Datanews. Z autorů vynikají hlavně Claudio Pellegrini, Ivo Scanner a Alda Teodorani.

V první polovině 90. let tedy vznikl díky výše uvedeným školám plodný terén, na kterém začala velice rychle rašit bohatá úroda. Zásadní byla v tomto směru léta 1995 a 1996, kdy se v italské literatuře rozvinula již zmíněná debata na téma *buonismo* a *cattivismo*. Jak už jsme si řekli, vedla tato diskuse především k rozeznání fenoménu tzv. zlých autorů, kteří nehodlají přivírat oči nad drsností a násilím reality. Typickou ilustrací, jakým způsobem tento fenomén uchopila velká nakladatelství, byla právě antologie *Gioventù cannibale*, podle názoru římského hnutí *Neonoir* jen uměle vyprodukovaná skupina „zlých“ autorů, kteří se žánrem zabývají pouze v parodické rovině à la *pulp* Quentina Tarantina.

*Le atrocità del reale sono talmente esasperate che il narratore stenta a stare al passo con i tempi. E allora si salva ironizzando, scegliendo il lieve o il greve delle commedie nere.*<sup>179</sup>

Podle Giovanniniho názoru byla kanibalská antologie jen plánovanou senzací nakladatelství Einaudi. Autoři se zde omezili na parodii extrémního násilí ve stylu *splatter* a na líčení záměrně nechutných scén, to vše s příměsí mladistvého žargonu. Proto podle něj nemají s *noir* nic společného, přestože právě v médiích bylo toto označení s kanibaly nejednou spojováno. Giovannini dokonce „demaskuje“ inovaci kanibalů a odkazuje na společné rysy s extrémní satirou 70. let časopisu *Il Male* a odvozenou punkovou kulturou, a také s italským *splatterovým* komiksem 80. let.

Rozhodně nesporným přínosem antologie je ale nastolení nových témat a rukopisu, a to i v žánru *noir*, který v 90. letech nepochybně prochází změnou.

---

<sup>179</sup> GIOVANNINI, Fabio: *Storia del noir*, op. cit., s. 160. Reálné ohavnosti jsou natolik provokativní, že vypravěč nedokáže udržet krok s dobou. A tak se zachraňuje ironizováním, a vybírá si lehkost nebo tesknost černých komedií.

Především pokud jde o postavu vraha nebo sériového vraha, jež je často využívána v levných satirách nebo strojeně přemrštěných textech, které svádí k tomu, aby se krutost a násilné excesy zjednodušeně přisuzovaly odcizení velkoměsta nebo zoufalému živoření na předměstích. Naopak, násilí je mezi námi, i v dobré společnosti. Sérioví vrazi nejsou odporní, špinaví a zlí, ale mají anonymní tvář kohokoli.

#### 4.3. Sériový vrah „z Kainova pohledu“

Jak už bylo řečeno, římská skupina *Neonoir* vydala celou řadu manifestů. Základní body jejího programu představil Fabio Giovannini alias Ivo Scanner například v doslovu k jedné z antologií *Giorni violenti. Racconti e visioni neo-noir*:

1) *Innanzitutto, per le narazioni neo-noir l'assasino è la figura centrale. In questo, uno dei riferimenti principali può essere individuato in alcuni aspetti del cinema di Dario Argento. Il neo-noir guarda il mondo „dal punto di vista di Caino“.*

2) *Il neo-noir „riscrive“ i generi: il giallo, il noir, la spy story, l'horror e infine il cyber. E usa per questo fine un approccio multimediale, che intreccia letteratura, cinema, fumetto, ipertestualità, ecc.*

3) *Il neo-noir si installa nella sovrapposizione tra cronaca nera e immaginario. Il punto di partenza, quindi, è nel reale, ma per oltrepassarlo con le armi della fantasia: si tratta di un'interzona transrealista.*

4) *Il neo-noir privilegia le situazioni estreme, ma sapevo che queste possono presentarsi anche nella normalità quotidiana dei rapporti interpersonali segnati dalla violenza. Non è mai rassicurante, e perciò rifugge dal „perbenismo“ che certi giallisti di successo perorano.*<sup>180</sup>

---

<sup>180</sup> *Giorni violenti. Racconti e visioni neo-noir*. Roma : Datanews 1995, s. 118 - 119.

1) V první řadě je vrah v naraci neo-noir ústřední postavou. Jako jeden z hlavních orientačních bodů v tomto směru lze rozeznat některé aspekty filmové tvorby Daria Argenta. Neo-noir se na svět dívá 'z Kainova pohledu'.

2) Neo-noir 'přepisuje' žánry: detektivní román, noir, spy story, horor a konečně i cyber. A za tímto účelem využívá multimediální přístup, v němž se propojuje literatura, film, komiks, hypertextualita, atd.

3) Neo-noir se situuje do oblasti překrývání černé kroniky a imaginace. Výchozím bodem je tedy realita, jejíž hranice je ale třeba překročit zbraněmi fantazie: jde o transrealistické mezipsásmo.

Zřejmě nejznámější autorkou skupiny *Neonoir* je Alda Teodorani. Navzdory výše uvedeným výhradám skupiny vůči uměle vytvořené nálepce „kanibalů“, přispěla i tato římská „dark lady“ do antologie *Gioventù cannibale* povídkou *E Roma piange*, věrná svému stylu *horor/noir* proslulém hyperrealistickou krutostí s příměsí erotiky a téměř sadistickými vizemi. V románu *Le radici del male* z roku 1993 vstupuje do mysli vraždících pravicových teroristů, v knize *Labbra di sangue* z roku 1997 se inspirovala tzv. florentským monstrem, sériovým vrahem, jehož totožnost nebyla nikdy odhalena. Tento příběh přesadila do oblíbené římské scenerie.

Fenomén sériového vraha jako námět žánrové tvorby v 90. letech není zajímavý jen z obecného hlediska, ale má i svá „kulturní“ specifika. Valerio Evangelisti se v eseji *American Psycosis* z roku 1998 zmiňuje o tom, že fenomén sériového vraha je vysloveně produktem kapitalisticko-protestantské kultury, ale ojedinělé případy se vyskytly i v zemích s jinou kulturní tradicí, například v latinských zemích, mezi něž patří Itálie. Zde byla frekvence tohoto fenoménu až do 90. let výrazně nižší než v anglosaském nebo germánském světě. Jako doklad uvádí, že v italštině, francouzštině či španělštině neexistuje vlastní výraz pro sériového vraha. Konkrétně italština úspěšně přijala anglický termín *serial killer*.

V 90. letech vytlačila postava sériového vraha z žánrové hororové literatury tradiční metafyzická monstra, ovšem ve formě, která potlačila psychologické souvislosti a vyzvedla do popředí nevýslovnou krutost vraha, který je tím zrudnější, čím se jeho činy zdají nesmyslnější. Příčiny jeho chování nejsou důležité, na úkor psychologie se pracuje spíše s biologií a deviant je často vyhodnocen jako nositel bezdůvodné anomálie. Stejnou tendenci k cejchování pachatelů vražd coby monster mají i média.

Základním kamenem společnosti je rodina, a zvláště v USA je počet „intimně nemocných“ rodin tak vysoký, že produkuje celou řadu „monster“. Evangelisti ale upozorňuje na skutečnost, že rodina není žádná izolovaná jednotka, nýbrž prostředí, agent společnosti, který dítěti zprostředkovává její hodnoty, ještě než s ní vůbec přijde do kontaktu. Případný deviant je tedy stejně tak produktem

---

4) Neo-noir upřednostňuje extrémní situace, ale s vědomím, že se mohou vyskytnout i v každodenní normalitě mezilidských vztahů, které poznamenává násilí. Nikdy není povzbuzující, a proto uniká ze 'slušnosti', kterou hájí úspěšní autoři detektivek.



společnosti a jejích hodnot. Proto je třeba hledat patologické příčiny fenoménu masových vražd ve společnosti a způsobu, jakým pro své účely modeluje rodinu.

*Sappiamo che l'affezione di cui questi ultimi (serial killers – pozn. aut.) sono l'espressione estrema – la schizofrenia in tutte le sue varianti, e in particolare quella paranoide – è, nella più tipica delle sue varie genesi, il portato di una situazione familiare in cui la figura materna deborda e prevarica con un eccesso di affetto o con un eccesso di freddezza, mentre la figura paterna è distante ed evanescente.*<sup>181</sup>

Co se stalo s tradiční otcovskou figurou, tvrdou rukou a hlavou rodiny, která o všem rozhoduje? V hyperkonzumní společnosti nepřichází mužský vzor zevnitř rodiny, která je definitivně v krizi, ale zvnějšku a odpovídá modelu úspěšného muže, jenž je společnosti vnucován kulturou nepřetržitého soutěžení a konkurence. Pokud se otec v této roli neosvědčí, má dítě tendenci přidat se k pohrdání, kterým hypersoutěživá společnost zahrnuje poražené. Takto postavená rodina je schizoidní už sama o sobě, ale navíc je produktem společenského kontextu, který je prosáklý schizoidním chladem, uzavřeností, vzájemným nepřátelstvím a nedůvěrou, kteréžto vlastnosti nejsou prezentovány jako patologie, ale jako hodnoty.

To vše jsou znaky, které se už delší dobu projevují v anglosaském světě, zejména v USA, a které koncem 20. století společně s protestantskou etikou hyperkapitalismu pronikají i do Itálie. A se všemi se setkáme v románu *Labbra di sangue* Aldy Teodorani.

„Mostro di Firenze“, sériový vrah, který zabíjel v dlouhém časovém rozpětí v okolí Florencie milenecké páry v autech, které v odlehlých končinách hledaly trochu soukromí, je pro autory *noir* beze všeho fascinujícím námětem, o to víc, že skutečný vrah, sexuální deviant vraždící zvláště krutým způsobem, nebyl nikdy dopaden. Už Laura Grimaldi toto téma mistrně zpracovala a zasadila do prostředí florentské vyšší společnosti v románu *Il sospetto* z roku 1989, s ústřední figurou matky, která ze zločinů podezírá vlastního syna. Její podezření a neschopnost

---

<sup>181</sup> EVANGELISTI, Valerio. *alla periferia di alphaville*, op. cit., s. 67. Víme, že choroba, jejímž krajním vyjádřením – schizofrenie ve všech možných variantách, obzvláště v té paranoidní – jsou oni (*masoví vrazi*, pozn. aut.), je v nejtypičtější teorii o svém původu výsledkem rodinné situace s mateřskou figurou, která překračuje své hranice a zneužívá svou roli pomocí přemíry citu nebo přemíry chladu, zatímco otcovská figura je vzdálená a nejasná.

komunikace se synem je nakonec tak silné, že svého ve skutečnosti nevinného potomka vědomě zavraždí, aby tak předešla společenskému skandálu.

Také Alda Teodorani míří, zcela v duchu *Neonoir*, do vod kritiky pokrytecké a kruté společnosti. O tom nezvratně svědčí už věnování knihy: „*mým drahým monstrům, nepochopeným. Těm, kteří na čele nosí Kainovo znamení. A, s láskou, nevinným obětím.*“<sup>182</sup> Jak už jsme se zmínili, zasazuje příběh do kontextu římské metropole 90. let. Sledujeme jedno léto několika postav, které rozplétají záhadu vraždícího monstra. Luca, nezaměstnaný psychiatr a momentálně korektor jednoho římského deníku, klasický obraz mladého člověka, který ve společnosti neuspěl, a který ze svých neúspěchů viní monstrum, černého muže. Investigativní žurnalisté Giudici a Spinelli, kteří na svou hyperaktivní práci na případu doplatí smrtí. Komisař Ambrosini, který na své pracovní nasazení doplatí rozpadem manželství. Záhadná prostitutka Lilith, „stvoření z jiného světa“, která teprve na konci románu odhalí svou pravou identitu. A samozřejmě vnitřní optika monstra, jeho monology a vzpomínky.

Shodně se skutečným během událostí v případě florentského monstra se román otevírá rodinnou tragédií. Ustrkovaný impotentní manžel zastřelí svou ženu a jejího milence poblíž Říma, kam se v autě uchýlili, aby si vychutnali intimní chvíli. Nikdo z dospělých zúčastněných nebere přílišný ohled na další postavu, jež je svědkem scény, malého Micheleho, kterého matka na vyjížďky s milenci prostě vozí s sebou. Jeho „oficiální“ otec zastřelí svou ženu, jejího milence a uteče. Později se vrátí, odvede chlapce k příbuzné a zmizí.

Už na tomto místě se ale pokus autorky o temně erotickou definici smrti nepochopené matky a milenky, přesunuje do poněkud kýčovitě roviny chtěného „gotického“ efektu. Obraz spojení smrti a orgasmu se v románu ostatně objeví ještě několikrát.

*Ha aperto lo sportello, e quando ha visto l'ombra, scura, stagliata contro la luce della luna piena, non si è impaurita, né ha riconosciuto il marito.*

*È l'Angelo Vendicatore ha pensato colui che viene a dare finalmente un senso alla mia inutile vita.*

---

<sup>182</sup> TEODORANI, Alda. *Labbra di sangue*, op. cit., s. 5. Ai miei cari mostri, agli incompresi. A coloro che portano in fronte il marchio di Caino. E, con amore, alle vittime innocenti.

*E ha accolto con amore, come non aveva mai fatto con nessun uomo, il proiettile che le spacca il cuore.*<sup>183</sup>

Přesouváme se opět do přítomnosti a zanedlouho vstupujeme do nitra vraha, který se chystá k dalšímu činu. Velmi často se v těchto introspekcích konfrontuje s tím, co o něm píše tisk, a „okatě“ se rozhořčuje nad povrchními spekulacemi, „mlácením prázdné slámy“ a nepochopením jeho činů. Na výraz pohrdání pošle jednu ze svých trofejí novináři Giudicimu, který se na jeho případ specializuje. Své trofeje – vyříznutá ženská přirození – pečlivě uchovává v lednici, později se je naučí balzamovat a pořídí si na ně speciální vitrínu. Odtud pochází také název knihy – italský výraz *labbra* označuje rty, ale také stydké pysky.

*Lo avvicina al naso, per sentirne l'odore. Non è cambiato, è ancora abbastanza fresco. Lo prende tra le labbra, dalla parte della carne, e succhia. È bastato questo, a fargli cambiare umore.*

*Guarda ancora il suo trofeo, e in un attimo ha capito cosa gli serve, per star meglio: stasera, contrariamente a quanto aveva deciso, uscirà a procurarsene un altro.*<sup>184</sup>

Ve střelných ranách na těle svých ženských obětí vidí vrah růžové poupě a cítí se být květem, který se dříve nebo později rozvine. Na zavražděných mužích mu nezáleží, jsou pro něj jen nezbytným odpadem, chce se zmocnit ženské krásy a k tomu používá vždy stejný rituál: nejprve svou mrtvou oběť houpe v náručí a zpívá jí ukolébavku, pak se na ní snaží ukojit. Zmocnit se jí tělesně se mu ale nedaří, přechází do další fáze, kdy si na mrtvé vylévá zlost („*Děvko, hnusná děvko! Nikdy jsi mě nechtěla, nikdy jsi mě nemilovala!!*“<sup>185</sup>) a opět se vrací do rozněžnělosti, než oběti vyřízne klín a odhazuje ji jako prázdný obal, který už pro něj naprosto nic neznamená. Při každém setkání s vrahem se odhalují další a další podrobnosti jeho života. Každé léto je pro něj obdobím znovuzrození, jeho řádění

<sup>183</sup> Ibidem, s. 11. Otevřel dvířka, a když viděla temný stín, který se ostře rýsoval proti světle úplňku, nevydělala se ani nepoznala manžela. *To je Anděl pomsty*, pomyslela si, *ten, který přichází, aby konečně dal smysl mému zbytečnému životu.* A s láskou, jakou nepocítila nikdy s žádným mužem, přijala projektil, který jí rozpořtil srdce.

<sup>184</sup> Ibidem, s. 19. Přiblíží je k nosu, aby ucítil jeho vůni. Nezměnila se, je ještě docela čerstvá. Přitiskne si je ke rtům, z té strany, kde je maso, a saje. Stačilo tohle, a hned měl lepší náladu. Ještě jednou se podívá na svou trofej a okamžitě pochopí, co potřebuje, aby se cítil lépe: dnes večer navzdory původnímu rozhodnutí půjde ven a opatří si další.“

<sup>185</sup> Ibidem, s. 22. „Puttana, fetente puttana! Non mi hai mai voluto, non mi hai mai amato!!“

ostatně trvá už pět let. Při následující vraždě střílí a vysloveně doufá, že se mu tentokrát podaří znovuzrodit a splynout se Životem. Tvář ženské oběti je ale tentokrát střelou zničena tak, že ji nemůže považovat za ženu, stala se pro něj paradoxně monstrem, což ho dožene k pláči.

Ambiciózní žurnalista Giudici přijme poté, co obdrží zásilku se zetlelým ženským klínem, vrahovu výzvu a začne ho považovat za osobního nepřítele, proti kterému bude bojovat všemi zbraněmi. Třebaže je k vědě skeptický, navštíví dokonce i psychiatra, ale jeho vysvětlení o možných sexuálních deviacích bere na lehkou váhu. Přesto za pomoci kolegyně Grazie Spinelli pracuje lépe než policie, pátrá po podobných případech v minulosti a odhalí souvislost s někdejší vraždou ženy a jejího milence před sedmnácti lety. Nakonec se ukáže, že použitá zbraň je stejná jako ta, kterou vraždí monstrum. Giudici zahajuje ofenzivu a napíše provokativní profil vraha: osamělý člověk, bez přátel a rodiny, který jedná instinktivně a není příliš inteligentní, přičemž vysloví domněnku, že vrah je zřejmě totožný s pachatelem činu, jenž se odehrál před sedmnácti lety. A dostane očekávanou odpověď, monstrum si totiž žádný dávný čin nevybavuje a domnívá se, že článek hovoří o někom jiném – proto se obává, že si někdo neprávem přivlastní jeho slávu. Rozhoduje se riskovat a jedná opravdu impulzivně:

Nessuno si aspetta che lui colpisca qui, in piena città. La polizia non crede agli articoli di quei due pazzi, lui ne è sicuro. Bene. È giunto il momento di rivendicare il suo ruolo.

*Hanno preso qualcun altro al posto mio. Se non agisco, sarà sua la gloria di tutte le mie fatiche.*<sup>186</sup>

Tentokrát si s sebou ale musí odnést víc, klíny už mu jako pramen života nestačí. Zavražděné dívce odřízne oba prsy a obdélník kůže z bělostného čela. Čtenáři je stále více zřejmé, že se chce zmocnit své matky. Nejblíže pochopení vrahovy identity je paradoxně Giudici. Ten v něm nevidí monstrum, ale jenom člověka, kterého se snaží pochopit. A paradoxně se společně se svou kolegyní stane jeho další obětí. Na místě masakru v Giudiciho domě se protínají cesty jednotlivých postav: vraha, jeho mediálního soka, Luky, který se jako korektor a

---

<sup>186</sup> Ibidem, s. 72. Nikdo nečeká, že zasáhne tady, uprostřed města. Policie nevěří článkům těch dvou bláznů, tím si je jistý. Dobře. Přišel čas, aby se přihlásil o svou roli. Místo mě zatkli někoho jiného. Když nebudu jednat, bude všechna sláva za moji námahu jeho.

poslíček do domu vydá, protože Giudici nezvedá telefon, a propadne se tak ve své neuróze o stupínek níže, komisaře Ambrosiho, který přijíždí na místo činu.

O vrahovi se dozvídáme čím dál více, následují celé kapitoly vzpomínek z dětství plného ústrků doma i ve škole, od dospělých i od dětí, první pokusy zmocnit se matky a ženské esence vůbec pomocí panenky. Teodorani místy opět zabředá do kýčovitosti, například v popisu šikanování chlapce, když se zlí spolužáci zaměřili na jeho skrovnou svačinu:

*Un panino col salame, o col formaggio. Oppure, con la marmellata. Non quelle merendine (roba da ricchi gli dice sempre mamma ogni volta che gliene chiede una) confezionate, oppure una lattina di succo di frutta. (Acqua di sorgente dice la mamma è la cosa migliore). E si limitano a scagliarlo lontano, col panino che si rovescia desolatamente nella sabbia, solo per il gusto di vederlo piangere.*

*Maledetti. Vi odio.*<sup>187</sup>

Autorka jistě zamýšlela vyjádřit filtrem dětské optiky vztah matky ke chlapci, nelichotivou finanční situaci v rodině, a šikanování a kradení svačin je na školách běžným jevem, ale surové odhození housky se salámem, se sýrem, nebo s marmeládou do písku, kam dopadá téměř jako ve zpomaleném záběru, zdůrazňujícím působivost scény, opravdu při nejlepší vůli nemůže působit jako hyperrealistické zachycení kruté reality, spíše naopak. O kolik výstižnější a mrazivější jsou Massaronovy scény krutého dětského kolektivu v povídce *Il rumore* v kanibalské antologii, které tak dobře evokují pohled dítěte!

*Le risate la sommersero. Debora si alzò goffamente in piedi, impedita dal volume del proprio corpo a fare ciò che, ne sono assolutamente certo, in quel momento avrebbe desiderato fare più di ogni altra cosa al mondo: scattare come una furia a saltarci addosso, picchiarci tutti fino a ridurci in poltiglia. „Non me ne faccio niente di voi... niente!“ gridò quando fu di nuovo in posizione eretta. Spazzò via con un calcio il lecca-lecca, mandandolo a frantumarsi contro il muro del palazzo più vicino. „Non me ne faccio niente di voi! Io ho chi mi vuole!“<sup>188</sup>*

<sup>187</sup> Ibidem, s. 91. Housku se salámem, nebo se sýrem. Nebo taky s marmeládou. Žádné balené svačinky (to je pro boháče, říká máma pokaždé, když ji o jednu požádá), nebo plechovku s džusem. (Voda z vodovodu, říká máma, je nejlepší). A pak housku daleko odhodí, a ta se uboze válí v písku, schválně jenom proto, aby ho viděli brečet. Proklatci. Nenávidím vás.

<sup>188</sup> *Gioventù cannibale*, op. cit., s. 137. Zaplavila ji vlna smíchu. Debora se nemotorně zvedla a objem vlastního těla jí zabránil v tom, co by si v té chvíli přála udělat víc než cokoli jiného na

V příběhu vraždícího monstra se ale blíží rozhodující zvrat: ve vedlejším příběhu sledujeme naivní dívku Chiaru, která se v nemocnici, kde navštěvuje svou matku, seznámí s těžce nemocným, ale sympatickým Massimem a ze soucitu mu o sobě sdělí téměř vše. Netrvá dlouho a Massimo, který je mimochodem připoután na invalidní vozík, ji přijde navštívit se svým „bratříčkem“. Z Massimova úsměvu se stává škleb a Chiara je unesena. Během znásilnění v opuštěném lese ale přichází záchrana – paradoxně v osobě monstra. Opět se setkáváme s blaženým přijetím smrti v postavě Chiary, pro níž se jedná o vysobožení z pekla na zemi. Pro vraha, který se domnívá, že je v autě obvyklý milenecký párek a ihned střílí, je to nezvyklá situace, ale brzy si uvědomí, že šlo o znásilnění a oba násilníci by dívku později pravděpodobně stejně zabili.

*È proprio così. Era vergine.*

*E, potentissimo, un urlo forsennato gli è scaturito dal petto.*

*Maadreee... Madre mia... che ti hanno fatto...*

*Piange come mai più credeva sarebbe riuscito a fare.*

*Piange tutte le lacrime della violenza, della solitudine, fino a diventare solo un bimbo innocente.*<sup>189</sup>

Vrah se rozhoduje dívku pomstít – tentokrát nezohaví ji, ale její prznitele. Vidí v ní odraz sebe sama i své matky, mnohem silnější odraz než v ostatních zavražděných dívkách. Spatřil v ní svou traumatizovanou, utýranou stránku, na okamžik prohlédl skrze závoj schizofrenie. Později po činu dokonce nevídaně riskuje - telefonuje do nemocnice Chiařině matce, vypráví jí, co se stalo a sdělí jí, že její dceru pomstil.

Slavnostní scénu rituální pomsty bohužel další kýčovitá tečka přesune do roviny nechtěné *splatterové* parodie.

---

světě, tím jsem si naprosto jistý: vyrazit jako fúrie, skočit na nás a mlátit, dokud nebudeme na maděru. „Já si z vás nic nedělám... nic!“ křičela, když byla znovu na nohou. Jediným pohybem odkopla lízátko, které se rozbilo o zeď nejbližší budovy. „Nic si z vás nedělám! Já mám někoho, kdo mě má rád!“

<sup>189</sup> TEODORANI, Alda. *Labbra di sangue*, op. cit., s. 117. Je to opravdu tak. Byla panna. A z prsou se mu vydral nesmírně mocný, šílený řev. *Maaatkooo... Matko moje... co ti to udělali..* Pláče tak, jak si myslel, že už nikdy plakat nebude. Pláče všechny slzy násilí, samoty, dokud se z něj nestane jen nevinné dítě.

*È poco più di un movimento, quello che gli ha lasciato in mano il sesso floscio dell'uomo.*

*Gli ha rubato gli occhi, incuneando il bisturi nelle orbite e poi aiutandosi con le dita. Uno strappo finale, ed erano suoi.*

*Per le mani c'è voluto più tempo. Deve prima tagliare la carne, e, una volta arrivato a raggiungere le ossa, forzare il bisturi in modo da fargli quasi segare la cartilagine che le separa.*

*Ha raccolto tutto. È andato vicino alla ragazza, che ora sembra dormire, adagiata lì, per terra. Le ha composto le braccia, in modo che formino come un cerchio. E ha depositato il suo omaggio dentro quel cerchio.*

*Dell'altro uomo non sa che fare.*

*(...)*

*Lui ancora non ha deciso. Alza lo sguardo, a vedere la luna, la sua grande Madre.*

*Vorrebbe tanto avere con sé un'accetta.<sup>190</sup>*

Také v mysli tajemné Lilith se vynořují podobné vzpomínky na dětství, kdy ji spolužáci bili a ponižovali, dokud se jednoho dne nevzchopila a nezačala stejně hrubě útočit i ona. V průběhu románu dává autorka čtenáři další a další indicie: ve šťastné chvíli použije prostitutka například spojení „kvetoucí poupě“. V závěru se dozvídáme, že jde o transsexuála. Při hovoru s Lukou, který jí líčí svůj nešťastný život s monstrem, volí následující slova, jako definitivní potvrzení, že monstrem je vrah mužského rodu a Lilith v jednom, je to schizofrenik:

*Sai qual è la cosa buffa? Si parla tanto di questo mostro e ti credo, quando tu mi dici che ti ha rovinato la vita. Ma penso che sia una cosa sbocciata dentro la gente e che non esista in una sua dimensione tangibile. Se no, come spiegheresti il fatto che non ci ho proprio mai creduto, alla sua esistenza?<sup>191</sup>*

---

<sup>190</sup> Ibidem, s. 117 - 118. Stačí jen o něco víc než jeden pohyb, po němž mu v ruce zůstalo ochablé pohlaví toho muže. Ukradl mu oči poté, co mu nejdřív zarazil do důlků skalpel a pak si pomohl prsty. Poslední škubnutí a byly jeho. Ruce mu trvaly déle. Nejdřív musí rozříznout maso, a jakmile se dostane ke kostem, zatlačit na skalpel tak, aby téměř přepiloval chrupavku, která je odděluje. Všechno posbíral. Přiblížil se k dívce, která teď vypadala, jako kdyby spala, natažená na zemi. Složil jí ruce tak, aby tvořily kruh. A do tohoto kruhu položil svůj dar. Neví, co má udělat s druhým mužem. (...) U něho se ještě nerozhodl. Zvedl oči, aby se podíval na měsíc, svou velkou Matku. Tak rád by s sebou měl sekýru.

<sup>191</sup> Ibidem, s. 141. Víš, co je legrační? Tolik se mluví o tomhle *monstru* a já ti věřím, když říkáš, že ti zničilo život. Ale myslím, že je to něco, co vypučelo *uvnitř* lidí a co v hmatatelné dimenzi neexistuje. Jak jinak bys chtěl vysvětlit fakt, že jsem na jeho existenci opravdu *nikdy* nevěřila?

Z této podvědomím podbarvené výpovědi (*mostro, dentro, mai*) prosvítá ale i jedno z hlavních poselství tohoto románu: monstrum vypučelo uvnitř lidí, skrze lidi se z malého chlapce stalo monstrum, a lidé vraha dohnali až do pozice monstra, ve smyslu, v jakém jsme na toto téma výše citovali Valeria Evangelistiho. Především ale ideu nelidského monstra, postavenou na dětských zkazkách o černém muži, obecnému mínění zprostředkovávají média.

Třebaže vrah na okamžik zahlédl v „zrcadle“ těla mrtvé znásilněné dívky sám sebe, vraždí dál, jednalo se jen o ojedinělý záblesk světla. Na závěr následuje přímá vrahova vzpomínka na vraždu své matky a na to, jak sebral pistoli, kterou bude o mnoho let později systemaicky používat každé léto.

Také Lilith se smí podívat do zrcadla – když odmítne Lukův návrh, aby s ním začala žít, spáchá labilní muž sebevraždu. V transsexuálovi se zrcadlí vlastní matka. Jedné části jeho rozpolcené osobnosti, Lilith, se podařilo matky zmocnit, být jako ona, stejná potvora, která dohnala Luku k sebevraždě, zatímco druhá, vrah, se marně pídí po tomtéž.

*Gli ha appoggiato un bacio sulle labbra livide.*

*„Tu eri come me,“ mormora, senza ricordare che lui, poco prima, le ha detto la medesima cosa.*

*E quel sacrificio non richiesto ora la spinge a correre via, lontana di lì*

*Domani l'estate sarà finita. Lei non ha più niente, veramente niente da fare.*

*Sono proprio uguale, uguale a mia madre.*

*Ma stavolta ho vinto io.*<sup>192</sup>

Zajímavá je i perspektiva poctivého komisaře Ambrosiho, z níž autorka nejdříve zdůrazňuje prkennou práci policejní byrokracie na postavě prokurátora ze staré školy, který se za každou cenu snaží vyhovět médiím a předhodit jim kořist. Později starého prokurátora vystřídá mladá ambiciózní kolegyně, která se k problému snaží přistupovat citlivě, svůj úkol ovšem kvůli vlastnímu traumatu z dětství psychicky nezvládá. Letní sezona končí, děti budou opět chodit brzo spát

---

<sup>192</sup> Ibidem, s. 156. Vtiskla mu polibek na zsinálé rty. „Byl jsi jako já“, šeptá, a nevzpomene si, že on před chvílí řekl totéž. A ta nevyžádaná oběť ji nutí utéct, daleko odtud. Zítra končí léto. A ona už tu nemá co dělat, opravdu nic. *Jsem opravdu stejná, stejná jako moje matka. Ale tentokrát jsem vyhrála já.*



a na báčorku o černém muži zapomenou, podobně jako dospělí. Přicházející podzim na policejním komisařství provází nervová krize a rezignace.

*„Non lo prenderemo mai,“ ha mormorato „mai. Lui ora ha freddo, e si è rifugiato di nuovo nel mondo delle favole. Insieme all'uomo nero, perché il tempo delle vacanze è finito, e adesso i bambini si addormentano presto.“<sup>193</sup>*

#### 4.4. Sériový vrah jako oběť svého prostředí

Fenoménem masových vrahů se zabýval i Andrea G. Pinketts, nejen hlavní postava milánské školy *Scuola dei duri*, ale také znalec doutníků, žen a barů, zlaté dítě milánských bulvárů a muž mnoha povolání, mj. žurnalista, model, mistr bojových umění, boxer, autor písňových textů atd. Je několikanásobným vítězem mezinárodního detektivního a mystického festivalu *Mystfest*, v jehož rámci jsou v Cattolice už od roku 1981 oceňovány nejlepší literární povídky a dosud neuvedená filmová díla. V roce 1997 dokonce pro nakladatelství Flamingo sestavil encyklopedii italských sériových vrahů (*Enciclopedia dei Serial Killers*) a byl mezi prvními, kteří se tímto fenoménem začali zabývat „ve velkém“. A konečně, jak už jsme se mohli přesvědčit v antologii *Gioventù cannibale*, autor neomezeně kvetoucí fantazie a brilantních stylistických schopností, které jdou často na úkor příběhu. Pinketts si s jazykem hraje zcela cíleně, používá ho s rabelaisovskou veselostí, snaží se ho využít až na dřeň, a oplodňuje tak původní zápletku. Z tohoto spojení se rodí další a další příběhy, dokonce i nová slova. S tím souvisí i jeho inspirace Shakespearem:

*Pensi all'idea dell'autore popolare che scrive in realtà delle cose raffinatissime, che si esercita con la lingua, che fa sì che qualsiasi vecchio e frusto canovaccio, come quelli che sceglieva (le storie originali non sono necessariamente sue, anzi non lo sono mai state), diventino opere sue, perché le*

---

<sup>193</sup> Ibidem, s. 158. „Nikdy ho nedostaneme“, zašeptala, „nikdy. Ted' je mu zima, a uchýlí se zpátky do světa pohádek. Společně s černým mužem, protože prázdniny skončily a děti ted' chodí brzo spát.“

*arricchisce, perché crea un companatico che è superiore al pane, perché la lingua diventa veramente una sorta di work in progress continuo.*<sup>194</sup>

Jak už bylo řečeno, koncíznost zápletky jazykovou ekvilibristikou mnohdy trpí a někdy je rozkouskována nad únosnou míru. Záliba ve slovních hrátkách není ale u Pinkettse samoúčelná, ani neslouží jen ke zmatení čtenáře: Pinketts bojuje proti „hotovým větám“, respektive proti hotovému pojetí světa. Jeho „smysl pro frázi“ je magickým klíčem k labyrintu reality. Sám svou tvorbu označuje za patafyzickou, ve smyslu absolutního převrácení reality, která je zároveň vyhnaná do krajnosti. Vše, co je u Pinkettse komické, je zároveň i tragické, a naopak. Míchá dohromady všechno, co se mu dostane pod ruku: žánry, náboženství, politiku, násilí, lidová rčení, vysokou společnost a milánskou periferii, je soustředěným pozorovatelem života, podílí se na společenském a mediálním labyrintu, ale činí tak vědomě. Přitom se nesnaží dělat „sociální literaturu“. Jako redaktor časopisu Esquire prožil v roce 1990 měsíc jako bezdomovec na milánském hlavním nádraží, kde si definitivně uvědomil, nakolik idealistická je představa o společenské nápravě a solidaritě.

*Non esisteva il vincolo solidaristico, ma esisteva la lotta per la sopravvivenza; era altrettanto interessante, però, notare il fatto che il barbone non era quello con la barba bianca e necessariamente saggio, ma era ad esempio un trentacinquenne la cui ditta falliva e improvvisamente decideva di cambiare vita.*<sup>195</sup>

Snad nejvíce se Pinketts dokázal „zkrotit“ ve své prvotině *Lazzaro, vieni fuori*, která vznikla už v 80. letech, ale kterou se mu podařilo vydat až v roce 1992. Floutek Lazzaro se stane stálým protagonistou jeho pozdější tvorby. Název knihy přejal Pinketts z Janova evangelia, kde Ježíšova pobídka vůči zmrtvýchvstalému Lazarovi nahrazuje známější „vstaň a chod“. Už zde se setkáváme s Pinkettsoвым promyšleným systémem odkazů a záměrných protikladů. Jméno Lazzaro zvolil

<sup>194</sup> PEDRETTI Silvia, PEGORETTI Anna. „Intervista a Andrea Pinketts“. *Bollettino '900*, 2002, numero 1 - 2. In: <http://www.boll900.it/2002-i/Pinketts.html>. Představte si lidového autora, který ve skutečnosti píše ty nejvytříbenější věci, který se procvičuje v jazyce, díky čemuž se jakýkoli starý otřepaný námět, jako ty, které si vybíral (původní příběhy nepocházejí nutně od něj, naopak nikdy od něj nepocházely) stane jeho dílem, protože ho obohacuje, protože stvoří přílohu, která je lepší než maso, protože se u něj jazyk stává skutečně jakýmsi nepřetržitým *work in progress*.

<sup>195</sup> Ibidem. Neexistovalo pouto solidarity, ale existoval boj o přežití; neméně zajímavé ale bylo zjištění, že bezdomovec nemá bílé vousy a není nutně moudrý, ale je to například pětatřicátník, jehož firma zkrachovala a on se najednou rozhodl změnit svůj život.

proto, že se mu líbilo jako jméno první *zombie* v křesťanských dějinách, a také proto, aby svému fanfarónskému hrdinovi, kterému se nechce dospět, přidal na serióznosti. Zároveň jde o paradoxní křesťanskou konotaci postavy zhýčkaného agnostika Lazzara, jenž hledá v zapadlé trentinské vesnici, kam jezdíval jako dítě na prázdniny, sám sebe a mimoděk se přitom začne pít po vrahovi, který v Bellamonte postupně zabil dva malé chlapce.

*Avevo visto, subito e arrecato spesso violenza in una vita disordinata. Ma la violenza, per quanto possa essere orribile, è vita. La morte per violenza è una violazione di domicilio ad opera della morte stessa, è un abuso di potere, è comprare un chilo di mele nel giardino dell'Eden e metterle sul conto di Adamo.*<sup>196</sup>

Lazzaro své pátrání zpočátku bere jako hru, ale později si uvědomí, že mrtvým chlapcem mohl být o deset let dříve klidně i on sám, a nachází to, co hledal, konečně se může konfrontovat sám se sebou, s někdejšími já, které tu zanechalo své stopy. Možná mu život jen výsměšně mává na rozloučenou, ještě než se vydá na cestu do obávané klece všedního dne. Možná je on sám třetím dítětem, které umírá, které zabíjí realita.

Lazzaro s nenuceným vtipem postupně rozkrývá bizarní život místních usedlíků. Také on se pozastavuje nad tématem mediálního honu na vrahy, ovšem s ironií a postřehem sobě vlastním:

*Il titolo suonava: „Maniaco omosessuale uccide per la seconda volta“. Sottotitolo: „Dopo tre mesi un'altra vittima del 'forestiero'“. Lessi meticolosamente. Ogni qualvolta i cronisti hanno a che fare con una serie di delitti col medesimo modus operandi, amano appiappare all'omicida un soprannome, un'apposizione che gli eviti di dover scrivere ogni volta „il mostro“, „l'assassino“. C'erano stati così nella cronaca nera dei „lupi mannari“, dei „vampiri di Bergamo“, degli „strangolatori di Boston“, degli „sventratori di Nottingham“. Quell'accidente di cronista dell'„Adige“, visto che l'assassino non era del luogo, lo aveva poeticamente battezzato „Il forestiero“.*<sup>197</sup>

---

<sup>196</sup> PINKETTS, Andrea G. *Lazzaro, vieni furoi*. Milano : Feltrinelli 1997, s. 51. Ve svém neuspořádaném životě jsem často viděl, trpěl a působil násilí. Ale násilí, ať už je jakkoli strašné, je život. Násilná smrt je porušování domovní svobody, jehož se dopouští sama smrt, je to zneužití moci, je to jako koupit kilo jablek v Rajské zahradě a připsat je na účet Adamovi.

<sup>197</sup> Ibidem, s. 131. Titulek zněl: „Homosexuální maniak podruhé zabíjel“. Podtitulek: „Po třech měsících další 'cizákova' oběť.“ Četl jsem pečlivě dál. Pokaždé, když mají redaktoři černé kroniky

Během honu, který na Lazzara v domněnání, že se jedná o pachatele, během jedné noci v lese pořádá celá obec, se v rámci hrdinovy introspekce obevuje i téma černého muže, nepostradatelné mytické postavy, s kterou jsme se setkali už u Aldy Teodorani.

*Io, adolescente, a Milano, avevo giocato alla guerra negli anni in cui le molotov volavano come gabbiani. Troppo basse. Anche quel gruppo di uomini giocava alla guerra. Cercavano un capro espiatorio alla loro impotenza. Difendevano la propria „banda“ dall'intruso cattivo. Cercavano l'uomo nero. C'era già stata l'Inquisizione e la caccia alle streghe dei maccartisti, ma non erano servite a sbollire le scalmane dell'umanità. Credo che la cosa non avrà mai fine. Si continuerà a cercare „uomini neri“. Li si chiameranno con altri nomi perché i cacciatori si sentirebbero altrimenti dei fessi.*<sup>198</sup>

Na závěr se ukáže, že vrahem je deviantní synek z milionářské rodiny, která má v Bellamonte letní vilu. Rodiče i rodinný přítel, kterého Lazzaro původně z vražd podezíral, tutlají jeho identitu a vydávají ho za kuchaře. A o vraždách vědí. De facto vraždili všichni tím, že ho chránili a mlčeli. Lazzaro se definitivně loučí se starým životem, s nedospělostí, a odjíždí do Milána vstříc šedivé normalitě. Vrahové v Pinkettsových románech ostatně často pocházejí z bohatých a morálně zdegenerovaných společenských vrstev, odkud se svými činy snaží osvobodit, pokoušejí se zbavit perverzních pout krve. Také vrah v Pinkettsově prvotině své příbuzné nesnáší a fakt, že byl odhalen, ho nijak netrýzní.

Lazzarův přechod do šedé normality byl nakonec jen prázdným předsevzetím. V následujícím románu *Il vizio dell'agnello*, který vyšel v roce 1994, se už setkáváme se všemi atributy Pinkettsova-Lazzarova Milána a s postavami všech nerozlučných přátel, které se objeví i v následujících titulech. Lazzaro se věkově

---

co do činění se sérií zločinů se stejným modem operandi, se zálibou vrahovi uštědří přezdívku, přístavek, aby nemuseli pokaždé psát „monstrum“, „vrah“. V černé kronice už tak byli „vlkodlaci“, „upíři z Bergama“, „škrtiči z Bostonu“, „rozparovači z Nottinghamu“. Vzhledem k tomu, že vrah nebyl místní, pokřtil ho neposeda z černé kroniky deníku „Adige“ poeticky na „cizáka“.

<sup>198</sup> Ibidem, s. 151. Já, adolescent, jsem si v Miláně hrál na válku v době, kdy molotovovy koktejly litaly vzduchem jako racci. Moc nízko. I tahle skupina mužů si hrála na válku. Hledali obětího beránka svojí bezmocnosti. Hájili vlastní „bandu“ před zlým vetřelcem. Hledali černého muže. Už tu byla Inkvizice a maccarhisti s honem na čarodějnice, ale nedokázali v lidstvu zchladit návaly horkosti. Myslím, že to nikdy neskončí. Dál se budou hledat „černí muži“. Bude se jim ale říkat jinak, protože jinak by si lovci připadali jako blbci.

blíží třicítce, ale k normalitě má stejně daleko jako v prvním románu. Je třeba podotknout, že oba uvedené romány vznikly už v 80. letech, a v této době se také odehrávají. Přesto se nijak výrazně neliší od dalšího románu *Il senso della frase*, který už je zasazen do Milána 90. let.

Pinketts seriálnost svých postav jako takovou odmítá, jejich opakovaný výskyt vysvětluje snahou o vytvoření *chansons de geste*, kde se vlastně nic neopakuje, ale naopak vyvíjí. Lazzaro a jeho přátelé jsou v každé knize jiní, stárnou a sbírají životní zkušenosti, jenom Lazzaro se ke kroku do seriózního dospělého života pořád nemůže odhodlat. Druhý román začíná jednou z výstižných Pinkettsových zkratk:

*Il cadavere leggeva il giornale del giorno prima alla pagina degli spettacoli.*<sup>199</sup>

Poprvé se setkáváme s postavou Duilia Pogliaghiho, řečeného „Pogo, il dritto“, Lazzarova spolužáka ze základní školy, toho času bývalého architekta, makléře na burze a budoucího taxikáře. Seznamujeme se také s Antonellem Carolim, věčným čekatelem na hereckou kariéru.

Lazzaro má k dispozici byt své svérzné trentinské babičky, která se právě zotavuje v rodném kraji, a zřídí si v něm ilegální a dvojznačnou praxi pod názvem „Doktor Totem – psychické problémy“ (inspirace Freudem potvrzena). Od budoucích pacientů si slibuje materiál na román, který by rád napsal. Bizarní Lazzarova živnost se ale stane „obětí“ ještě bizarnější vražedkyně, která s ním hraje zvláštní hru. Nejprve se v jeho praxi objeví podivný postarší pár, který prosí o pomoc ve věci své malé dcerušky, která se z „monstra dobra“ (získala dokonce cenu pro nejhodnější holčičku „Zlatá andělka“) zničehonic stala „monstrem zla“. Tráví holuby a pouliční kočky. Lazzaro se brzy dovědí, že v tomto případě zřejmě nezůstává jen u zvířat – když ho Branka navštíví, a ukáže se, že jde o šedesátiletou ženu, která se chová jako dítě a snaží se ho vzápětí otrávit karbanátkem, netrvá dlouho a spojí si ji také se sérií vražd milánských bezdomovců.

Branka trpí „neřestí jehněte“. Na rozdíl od vlka, kterému je snadné přiřadit atributy zla a krutosti, je tzv. neřest jehněte mnohem záluďnější, protože není snadno rozeznatelná a kvůli povaze samotného stvoření je nepředstavitelná, tak jako je nepředstavitelná krutost u od přírody nevinných dětí. Lazzaro má sice

---

<sup>199</sup> PINKETTS, Andrea G. *Il vizio dell'agnello*. Milano : Feltrinelli 1994, s. 8. Mrtvola četla stránku kulturních událostí v novinách z předešlého dne.

příběh na román, ale jelikož jde o vraždy, rozhodne se pro jistotu svěřit rodinnému příteli, uhlazenému policejnímu komisaři Olivierimu, jenž svou přehnanou vychovanost neodkládá ani při práci s nejhoršími vyvrheli: soudí je právě „z Kainova pohledu“ a vidí v nich především ty dobré stránky.

Do příběhu vstupuje řada vedlejších epizod. Protagonistou jedné z nich je kulturista a domnělý terorista Marzio Palloni, věčný Lazzarovův pronásledovatel a sok v lásce, který ho freneticky hledá po celém městě a tu a tam se objevuje na scéně, aby s Lazzarem sehrál opakované partie honu neohrabané kočky s myší. Lazzarovi v každém případě ve srovnání s Brankou připadá opravdu jenom jako neškodná figurka z kresleného seriálu. Po velké honičce na milánském veletrhu si právě v tomto stylu oba všechno vysvětlí a dojatě se obejmou.

*Palloni trasudava sincerità da tutti i pori. „Non ti volevo veramente ammazzare, o meglio, ti volevo ammazzare, ma non perché ce l'abbia veramente con te. Volevo solo provare a me stesso che come potevo ammazzare te, così avrei potuto ammazzare anche gli altri, i morti che avevo inventato. Scusami se quasi ti ammazzavo. Avrei voluto, ma proprio non ce la faccio.“*

(...)

*In un'epoca di terroristi pentiti, lui si era pentito di non essere stato un vero terrorista, o il feroce Saladino, e aveva voluto cominciare con me, suo agnello sacrificale, per poter diventare un lupo.<sup>200</sup>*

Reminiscenci na italské „mlátičkové filmy“ à la Bud Spencer a Terence Hill zase představuje další vedlejší epizoda v baru na milánském předměstí, který kvůli vlnadné majitelce a neméně vlnadné nezletilé dceři často a rád navštěvuje Lazzarův přítel Pogo. Majitelčin manžel je pod pantoflem a musí přihlížet nejen všeobecnému dvoření, ale smířit se také se skutečností, že žena a dcera veřejně chodí s dvojicí neotesaných řezníků. Když se v baru strhne rvačka hostů s řezníky, kteří si dělají na vlnadné ženy neomezený nárok, přidá se i „nepřemožitelné trio“ Lazzaro – Pogo – Caroli:

---

<sup>200</sup> Ibidem, s. 201. Palloni potil upřímnost všemi póry. „Nechtěl jsem tě zabít, nebo vlastně, chtěl jsem tě zabít, ale ne proto, že bych proti tobě opravdu něco měl. Chtěl jsem si jen dokázat, že stejně jako můžu zabít tebe, moh jsem bejval zabít i ty ostatní, ty mrtvý, co jsem si vymyslel. Promiň, že jsem tě skoro zabil. Fakt jsem chtěl, ale nemůžu.“ (...) V době kajících se teroristů, se on kál, že nikdy nebyl skutečným teroristou, nebo krutým Saladinem, a chtěl začít u mě, svého obětního beránka, aby se mohl stát vlkem.“

*Ci alzammo ma fummo preceduti. Un camionista che aveva alzato il gomito, disse qualcosa a proposito della madre dei macellai. Quello più anziano ruppe l'assedio a Pogo e con una manona schiacciò la testa del camionista contro il banco del bar. L'uomo si accasciò. Pogliaghi, coi suoi provvidenziali camperos, colpì uno stinco del macellaio giovane che iniziò a saltellare urtando e rovesciando tavolini. Caroli ne approfittò e mise 34 anni di rabbia in un pugno. Il giovane stramazò al suolo. Si rialzò sanguinante e caricò. Lo intercettai all'occhio: l'occhio di bue. Mi guardò un attimo con l'occhio sano e ne approfittai per colpirlo lì. La voce del vecchio macellaio sovrastò l'urlo del bue: „Adesso basta. Faccio una strage. Esmeralda, Noemi, andiamo via. Non voglio più che stiate qui.“<sup>201</sup>*

Masakr nakonec provede léta ustrkovaný manžel a otec, který milence své ženy v návalu potlačovaného hněvu ubije lahví od vína, čímž si získá zpět respekt své ženy i dcery.

V další z mnoha vedlejších scén Lazzaro v jednom baru dokonce popíjí s „florentským monstrem“.

*Dunque Sergio aveva più di quarantacinque anni. Era alto oltre il metro e novantacinque, viveva solo con la madre e detestava le Coppiette che si scambiavano effusioni in macchina. Se fossimo stati a Firenze, avrei potuto giurare che il „Mostro“ era senz'altro lui.*

*(...)*

*Giusto per scocciare un po', chiesi all'uomo dietro la cassa: „Mi scusi, ha il recapito dell'ingegnere? Vorrei ringraziarlo e...“*

*„Mi dispiace. Non ce l'abbiamo. So solo che a Milano vive in un residence. È a Milano durante la settimana per lavoro. Altrimenti vive a Firenze.“<sup>202</sup>*

---

<sup>201</sup> Ibidem, s. 72. Zvedli jsme se, ale jiní byli rychlejší. Tírák, který si předtím řádně přihnul, pravil něco o matce obou řezníků. Starší řezník přestal dotírat na Poga a obrovskou prackou přimáčkl řidičovu hlavu na barový pult. Muž se zhroutil. Pogliaghi zasáhl svými zázračnými camperos do holeně mladšího řezníka, který začal poskakovat a přitom vrážel do stolků a povaloval je na zem. Caroli toho využil a vložil 34 roků hněvu do jedné rány pěstí. Mladík se skácel k zemi. Zvednul se celý od krve a napřáhl se. Zablokoval jsem ho na úrovni oka: volského oka. Na chvilku se na mě zadíval zdravým okem, čehož jsem využil a zasáhl ho do něj. Volský řev byl přehlušen hlasem staršího řezníka: „Tak a dost. Já to tady zmasakruju. Esmeraldo, Noemi, jdeme. Nechci, abyste tady zůstávaly.“

<sup>202</sup> Ibidem, s. 148. Takže Sergiovi bylo přes pětáctilet. Měřil metr devadesát pět, žil sám s matkou a nesnášel párečky, které si vyměňovaly tělesné tekutiny v autech. Kdybychom byli ve Florencii, přísahal bych, že „Monstrum“ je on. (...) Jenom abych trochu otravoval, zeptal jsem se muže za kasou: „Promiňte, nemáte adresu toho inženýra? Chtěl bych mu poděkovat a...“ „Je mi

Mezitím pokračuje Lazzarovo pátrání po Brance a jejích zločinech. Za tímto účelem navštíví další bizarní postavu, Angiolottu, dceru ženy, která ve třicátých letech Brance udělila cenu „Zlatá andělka“. Postarší dáma, která se přizívuje na banketech liduprázdných divadelních premiér a nadále uděluje ceny nejhodnějším holčičkám, ho pozve k sobě domů: jako „asistenta“ si vydržuje obtloustlého třicetiletého studenta-gerontofila a úporně pečuje o památku své matky, velké dobrodinky. Lazzaro si nemůže nevšimnout její podobnosti s Brankou, a také její záludnosti („ochotná zavraždit každého, kdo by neuznal její nekonečnou dobrotu“<sup>203</sup>), kterou ovšem na rozdíl od Branky považuje za nevědomou. Po shlédnutí alb s dívkami z bídých poměrů, které byly oceňovány za to, že se obětují pro rodinu, chápe, proč je oceněná Branka tak krutá a zlá.

*Angiolotta premiava il merito e la sfiga. C'era un compiacimento morboso nell'aggiungere mongoloide a mongoloide. C'era qualcosa di laido, non nei bambini premiati, quanto nel criterio dell'Angiolotta premiante. Come se il libro Cuore in coperta avesse riportato un cuore vero e sanguinolento.*<sup>204</sup>

Mezitím Lazzaro zahlédne Branku coby prostitutku, dámu se psem, která na jedné z milánských ulic zapříčiní dopravní nehodu s následkem smrti, a opět jako prostitutku, která nasedá do auta k zákazníkovi, jímž je Angiolottin student-gerontofil (a oba ujíždějí před brutální palbou neznámého atentátníka). Lazzaro si postupně uvědomuje, že Branka není ani zlá ani hodná, je totiž hodná a zlá, jako my všichni. A bilancuje: od té doby, co začal tento příběh, viděl zřezaného řezníka, terorizovaného teroristu, a kdyby byl tento paradox, že oba doplatili na svoje vlastní zbraně, pravidlem, musel by Branku otrávit holub nebo bezdomovec.

Ale všechno je jinak. S pomocí komisaře Olivieriho Lazzaro pochopí, že všechno byla jenom hra, kterou Branka zinscenovala proto, aby ji odhalil právě on. Navíc se dozvídá o pravé tváři velké dobrodinky, která udělovala ceny „Zlatá andělka“ – ve skutečnosti vedla Angiolotta-matka už v dobách fašismu několik luxusních veřejných domů a zmíněné ocenění si vybudovala jako počestnou

---

lito. Nemáme. Víím jen, že v Miláně bydlí v jedné rezidenci. V Miláně je jen přes týden kvůli práci. Jinak bydlí ve Florencii.“

<sup>203</sup> Ibidem, s. 118. (...), disposta a uccidere chi non riconoscesse la sua infinita bontà.

<sup>204</sup> Ibidem, s. 126. Angiolotta oceňovala zásluhy a pech. V hromadění mongoloidů byla jakási morbidní záliba. Bylo v tom něco oplzlého, ne v oceněných dětech, ale v kritériích oceňujících Angiolotty. Jako kdyby kniha Srdce měla na obálce skutečné a krvácející srdce.



fasádu. Později pomocí návštěv svých podniků vydírala vysoce postavené osobnosti. Měla „neřest jehněte“ – řídila vlčí doupě a oceňovala jehňátka. Na základě indicií nalezených v Brančině bytě zamíří Lazzaro za Angiolottou, kde nachází mrtvého asistenta, svázanou Angiolottu a Branku se zbraní v ruce. Angiolotta a Branka jsou ve skutečnosti sestry, ale Branku matka odložila. Branka ve snaze pomstít se matce a sestře, v níž spatřovala matčin obraz, donutila Angiolottu sváděním asistenta k vraždě ze žárlivosti (první pokus střelnou zbraní provedla, když Branka nastupovala k asistentovi do auta). To vše proto, že se chtěla stát slavným monstrem, kterému by veřejnost naslouchala. A proč? Aby mohla zničit dobré jméno nenáviděné matky a její stín, který na ní lpí.

*Sono riuscita a essere abbastanza cattiva da togliermi di dosso quel maledetto Premio di bontà che mi ha appiccicato mia madre. Mi sono prostituita a sessant'anni, io che sono una figlia di una donna che non ha mai voluto ammettere, nemmeno con se stessa, di non essere altro che una prostituta delle più sordide. Peggio di una prostituta. Una prostituta, in fondo, vende solo il suo corpo. Mia madre ci ha venduto tutti. Me, Angiolotta, i segreti, i sospiri, le scopate, i ricatti, l'innocenza, la colpevolezza. Sono riuscita a distruggere la cosa a cui teneva di più: il suo buon nome.*<sup>205</sup>

Fabio Giovannini ze skupiny *Neonoir* řadí Pinkettse spíše než mezi autory *noir* (získal mimochodem řadu nejrozličnějších ocenění v tomto žánru, mj. cenu na prestižním festivalu ve francouzském Courmayeur, nebo *Premio Scerbanenco*) mezi autory humoristické literatury se surrealistickými prvky. Ano, Pinkettsova tvorba není čistý *noir*, naopak, s gustem mísí žánry a styly, ale má tolik různých rovin, že v konečném důsledku splňuje samotné požadavky skupiny *Neonoir* o demaskování kruté reality a mezilidských vztahů možná lépe než římští autoři. Navíc dokáže vynikajícím způsobem obsáhnout komplikovanou realitu konce 20. století, která je stejně mnohvrstevnatá jako jeho romány.

Jak už bylo řečeno, je Pinkettsův sériový vrah produktem svého nelidského okolí, z nějž se snaží osvobodit prostřednictvím vražd a Lazzara Santandrey. Ten

---

<sup>205</sup> Ibidem, s. 229. Dokázala jsem být dostatečně zlá, abych se zbavila té prokleté Ceny za dobrotu, kterou mi vnutila moje matka. V šedesáti jsem se prostituovala, já, dcera ženy, která nikdy nechtěla přiznat, ani sama sobě, že není nic jiného než ta nejsprostší prostitutka. Horší než prostitutka. Prostitutka v podstatě jen prodává svoje tělo. Moje matka prodala nás všechny. Mě, Angiolottu, tajemství, povzdechy, soulože, výkupné, nevinnost, vinu. Podařilo se mi zničit to, na čem lpěla nejvíc: její dobré jméno.

v tomto směru slouží jako oblíbený a dostatečně nekonvenční prostředník, jehož úkolem je odhalit pravou podstatu činu sobě i světu. Zajímavé je, že v románu *Il senso della frase* si Lazzaro uvědomí, že z role prostředníka a neoficiálního soukromého detektiva nechtěně sklouzl do úlohy primárního viníka, a svým vyšetřovatelským „uměním“ zavinil smrt pěti osob.

#### 4.5. „Serial killer“ po italsku

Boom sériových vrahů v 90. letech zasáhl také tvorbu Carla Lucarelliho, který v bestselleru *Almost Blue* (1997) stvořil po vzoru Harissova *Mlčení jehňátek* vlastní, bolognský obraz fenoménu *serial killer*.

Inspirace americkým vzorem je zřejmá: mladá vyšetřovatelka, mentor, který ji považuje za svoji „malou žačku“, výjimečný „pomocník“ při vyšetřování a psychicky nemocný vrah. Lucarelli chtěl v psychopatovi „Leguánovi“ stvořit postavu, která má v románu narativní funkci, na rozdíl od masového vraha v jeho předešlém románu *Lupo mannaro*, jenž je zachycen pouze při aktu samotné vraždy, bez vysvětlení důvodů, které ho k tomu vedou, a je tedy de facto jakýmsi vrahem „bez minulosti“.

Konečný koncept *Almost Blue* vznikl ve spolupráci s psychiatrem, podobně jako postava slepého Simona, který svět nevidí, ale slyší a cítí, vznikla díky pomoci Lucarelliho slepých přátel. V určitém smyslu se tak jedná o reálné postavy. Komisařka Grazia Negri už se mimochodem objevila jako vedlejší postava ve výše zmíněném románu *Lupo mannaro*. V *Almost Blue* dostává hlavní úlohu.

S krutostí a obludností, s jakou Leguán masakruje své oběti, je čtenář konfrontován hned na první stránce, při ohledání místa činu, které je jako krvavá lázeň, z níž není úniku.

*In ginocchio sul pavimento, al centro della stanza, la pelle dei guanti incollata al pavimento appiccicoso, il brigadiere Carrone si guardò attorno e gli sfuggì un singhiozzo roco, quasi un rutto. Provò ad alzarsi, ma scivolò sui tacchi, cadendo indietro sul sedere e poi su un fianco con uno schiocco umido e vischioso. Cercò di appoggiare la mano ma il braccio gli scappò di lato, lasciando una strisciata*

*più chiara sulle mattonelle rosse. Finì con la schiena a terra, senza riuscire a sollevarsi, come in un incubo.*<sup>206</sup>

Masového vraha a jeho svět sledujeme už od začátku jeho vlastníma očima. V hlavě mu téměř nepřetržitě bijí pekelné zvony, proto neustále nosí sluchátka, do kterých si pouští hlasitou hudbu, aby jejich strašný zvuk přehlušil, ale pekelné zvony se pořád vracejí a nelítostně vyzvánějí dál. Leguán přitom poslouchá hudbu, která cele souzní s jeho temným světem, drásavá zvuková i textová linka skupin jako *Nine Inch Nails* nebo *AC/DC* možná pramení ze záměru potříit nepřítele jeho vlastními zbraněmi.

K pekelným zvonům v hlavě se přidává esence zla, které se materializuje v srdci a rozpíná se po celém těle, hrozivý plaz, který se při vraždění zmocňuje těla Alessia Crotta a mění ho v monstrem – stejný proces metamorfózy jako u vlkodlaka.

*Se mi infilassi una siringa nel cuore di certo il vetro esploderebbe in uno schizzo nero come un getto di petrolio perché me lo sento gonfio, il cuore e tanto grande da riempirmi il petto e premere forte contro la cassa toracica e anche più in su, a chiudermi la gola. Perché ho qualcosa dentro il cuore, qualcosa che esce e mi corre veloce sotto la pelle, fin dentro la gola. Se aprissi di più la bocca, forse mi uscirebbe anche da lí, tra i denti e le labbra socchiuse, questo animale che mi sento dentro.*<sup>207</sup>

Klíčová postava románu, slepý Simone, tráví veškerý čas ve svém pokoji posloucháním radioscanneru, vyhledávacího přijímače frekvencí, který pro něj představuje jednostranný kontakt s okolním světem. Na stejném principu jako radiopřijímač funguje i jeho hlava. Zachycuje všechno možné: vysílačky řidičů kamionů, policejní vysílačky, mobilní telefonáty, nebo dokonce i komunikaci na

---

<sup>206</sup> LUCARELLI, Carlo. *Almost Blue*. Torino : Einaudi 1997, s. 3. Vkleče na podlaze, uprostřed místnosti, s kůží rukavic přilepenou k lepkavé podlaze, se strážmistr Carrone rozhlédl kolem sebe a uniklo mu ochraptělé vzlyknutí, skoro řihnutí. Zkusil se zvednout, ale uklouzl na podpatcích a kecl si na zadek a pak se s vlhkým a mazlavým mlasknutím svalil na bok. Pokusil se opřít o ruku, ale ta mu ujela do strany a zanechala přitom na červených dlaždicích světlejší pruh. Nakonec zůstal ležet na zádech a nemohl se zvednout, jako v nějaké noční můře.

<sup>207</sup> Ibidem, s. 16. Kdybych si do srdce zapíchl jehlu, určitě by sklo vybuchlo a vystříklo tekutinu černou jako proud nafty, protože cítím jak se moje srdce nadouvá, a je tak velké, že mi zaplňuje hrud' a tlačí proti hrudnímu koši a ještě trochu výš a ucívá mi krk. Protože mám něco v srdci, něco, co vylézá a rychle mi běží pod kůží až do krku. Kdybych víc otevřel pusku, možná by mi vylezlo i tudy, mezi zuby a pootevřenými rty, to zvíře, co cítím uvnitř.

internetových chatech, jejíž signály do hovoru převádí automatický hlas. Prohledává tmu noci a vlastní slepoty a pídí se po příbězích. Jak už bylo řečeno, Simone okolní svět hlavně slyší, a jelikož je slepý od narození, představuje si jednotlivé hlasy ve vlastním barevném spektru. Například modrá barva zvuku je příjemná: Simonovou oblíbenou skladbou je *Almost Blue* od Chata Bakera, odtud i titul knihy. Svět se silnou vizuální složkou „vidí“ ze zcela jiného, originálního úhlu pohledu. Jeho izolovanost a nechť komunikovat má původ v dětství: děti ze sousedství si s ním hrály na „slepou obludu“ nebo na slepého brankáře, a systematicky se mu vysmívaly – další příspěvek k námi analyzovanému tématu krutosti dětského kolektivu, který nemilosrdně vyřazuje vše, co je jiné.

A konečně Grazia Negri, členka zvláštní jednotky pro analýzu násilných trestných činů (*Unità per l'Analisi dei Crimini Violenti, UACS*), která je kopií obdobné jednotky americké FBI. Ani v tomto ohledu autor neskrývá, odkud pramení jeho inspirace, třebaže tato „amerikanizovaná“ policejní jednotka se v prostředí italské policie nesetkává právě s nadšením, podobně jako samotná inspektorka Grazia Negro. Její ženskost je v románu dodatečně akcentována právě vrcholícím menstruačním cyklem.

Grazia je všude zohledňována více jako žena než policistka nebo odbornice. U bolognských kolegů, kteří jí byli pro vyšetřování přiděleni (Grazia jinak žije a pracuje v Římě), se to projevuje pohrdáním a nevolí, která pramení z tradicionalistického, chceme-li šovinistického, pojetí rolí jednotlivých pohlaví. K tomu se přidává výše zmíněný skeptický postoj k vyšetřovacím metodám, které jejím kolegům připomínají americké filmy s drsným inspektorem Callaghanem, což do Itálie prostě nepatří („*tady nejsme v Americe*“). U jejího mentora a nadřízeného, úspěšného psychiatra a okouzujícího muže Vittoria pak v tom, že se svou žačkou jedná blahosklonně jako s nadanou „holčičkou“, instinktivním zvířátkem, jehož smysly nezničila dlouholetá odborná studia. Společně s Vittoriem přesvědčí skeptické vedení kriminálky v Bologni, že se u šesti brutálních vražd jedná pravděpodobně o jednoho pachatele, a zahajuje pátrání.

*A Grazia si infiammarono le guance.*

„*Ci sono, queste connessioni, ci sono,*“ disse, di slancio e dura. „*Primo: l'M.O. è sempre lo stesso, una violenza bestiale che massacra ogni essere*

*presente. Violenza pura, senza sesso, senza feticismi, senza niente. Solo pura violenza.* <sup>208</sup>

Simone při jednom ze svých sezení narazí nejprve na zvláštní chatovou komunikaci, a později telefonát dvou osamělých mladých lidí, kteří si domlouvají první schůzku. Mužský hlas se slepci nelíbí, je zvláštní, má zelenou (nepříjemnou) barvu.

*Non riesco ad ascoltarla quella voce verde. Ha qualcosa dentro che mi fa venire i brividi. È come se ci fosse un altro suono, sotto, come se mormorasse qualcosa nelle pause di silenzio. Come se pregasse, ma non sembra una preghiera. Sussurra. Sussurra qualcosa.*

*Don, don, don...* <sup>209</sup>

Je to hlas Leguána, který se právě chystá k další vraždě. Vzápětí Simone naladí telefonický hovor inspektorky Grazie s Vittoriem a zamiluje se do jejího modrého hlasu. Grazia při ohledání dalšího místa činu zjistí, že pravděpodobný vrah nosí v uších sluchátka, vypadá jako jeho předposlední oběť a jeho otisky prstů jsou v policejní databázi uloženy pod jménem mrtvého chovance vězeňského ústavu pro duševně choré. Inspektorčina jednoznačná teorie o masovém vrahovi boloňských studentů, kterého bude snadné vypátrat v prostředí, kde se jeho oběti obvykle pohybují, se hroutí. A nejen proto, že je jí specifické prostředí Bologne naprosto cizí. Zjišťuje, že u každé vraždy byla přítomna oběť vraždy předchozí. Vrahem je Alessio Crotti, který ve skutečnosti přežil záhadný výbuch v psychiatrickém ústavu, a po každé vraždě se zmocňuje identity svých obětí. Klasické pátrací metody s popisem hledané osoby tak nejsou k ničemu. Z lékařských podkladů vyplývá, že ho matka v raném dětství odložila, a vyrůstal v ústavech, kde se příznaky jeho duševní nemoci nikdo vážně nezabýval. Po brutálním útoku na své spolubydlící byl umístěn do ústavu pro duševně choré, odkud se mu díky fingovanému výbuchu podařilo uniknout, přestože byl mylně prohlášen za mrtvého.

---

<sup>208</sup> Ibidem, s. 28. Grazie zrudly tváře. „Ale ty souvislosti tam jsou, jsou tam,“ vyrazila ze sebe tvrdě. „Za prvé: M.O. (*modus operandi*, pozn. aut.) je vždycky stejný, bestiální násilí, které masakruje všechny přítomné bytosti. Čisté násilí, bez sexu, bez fetišismu, bez ničeho. Jen čisté násilí.“

<sup>209</sup> Ibidem, s. 37 - 38. Nemůžu ten zelený hlas poslouchat. Má v sobě něco, z čeho mi naskakuje husí kůže. Jako by pod ním byl jiný zvuk, jako by něco bručel v odmlkách. Jako by se modlil, ale nezní jako modlitba. Šetpá. Něco šeptá. Bim, bam, bim...

*Bum! Alessio Crotti non c'è più.*

*Adesso è veramente nudo.*

*Ora c'è bisogno di un'altra identità*

*Ecco perché ammazza la gente. Di più: la sbrana, la spappola, la distrugge. L'annienta. La spoglia nuda, si spoglia nudo e ne assume l'aspetto, come se si rivestisse di una seconda pelle.<sup>210</sup>*

Vyšetřovatelé se postupně dopídí i příčiny, před níž Leguán uniká – před pekelnými zvony, v psychoanalytickém klíči to znamená strach ze smrti a z pekla, které už čeká (zvonění pekelných zvonů použil i Raul Montanari ve své prvotině *Il buio divora la strada*, kterou se budeme zabývat níže). Leguán se po každé vraždě reinkarnuje, mění kůži.

Naštěstí se rozhodne (poprvé) jednat Simone, který díky svému radiopřijímači zachytil všechny podrobnosti a chce Grazii s krásným hlasem pomoci. V pátrání představuje jedinou šanci na dopadení vraha – zná jeho hlas, který se na rozdíl od vizuální podoby nemění. Ale tak nesmírně nepřehledné a složité město jako je Bologna, je pro Grazii jako zakleté. Ve skutečnosti jde o aglomeraci, která začíná v Parmě a končí v Cattolice, je to podivná metropole na ploše 200 metrů čtverečních. Město plné politických rozporů a mafie. A Lucarelliho vyznání lásky/nenávisti k romagnolské metropoli pokračuje:

*Questa città, aveva detto Matera, non è come le altre città. Perché lei dice Università, cerchiamo tra gli studenti, frughiamo nei loro bar, negli appartamenti, alle mense... l'Università, ispettore Negro? L'Università? Quella è una città parallela, di cui si sa ancora meno. Studenti che vanno e che vengono da tutta l'Italia, che lasciano i corsi e poi li riprendono, che dormono da amici e parenti, che subaffittano, sempre in nero e senza ricevute e documenti. Ma lei lo sa che negli anni Settanta stavano tutti qui i terroristi, tutti nascosti a Bologna e lo sa perché? Perché in qualunque città un ragazzo strano, con un accento strano, che entra ed esce di casa a tutte le ore del giorno e della notte e non si sa chi è, cosa fa e di che vive e a volte sparisce e poi torna, in qualunque altra città sarebbe*

---

<sup>210</sup> Ibidem, s. 97. Bum! Alessio Crotti už neexistuje. Ted' je opravdu nahý. Ted' potřebuje novou identitu. Proto zabíjí lidi. Nejen to: trhá je na kusy, drtí je na kaši, ničí je. Vyhlazuje je. Svleká je do naha, svleká sebe do naha a přijímá jejich podobu, jako by se oblékal do nové kůže.

*stato notato da qualcuno, ma a Bologna no. A Bologna questo è l'identikit dello studente medio. Lei dice l'Università, ispettore? L'Università è una città clandestina.*<sup>211</sup>

Grazia se postupně sbližuje se slepým Simonem, který na ni jako jediný neklade žádné „vizuální“ nároky. Společně zachytí v přijímači další Leguánův telefonát a celý tým se vydává do klubu, kde si mezitím vrah s novou, ještě čerstvou identitou, domluvil schůzku. Nadějná akce končí neúspěchem. Simone sice Leguána slyší, ale sluchátka má v klubu kvůli promítání cizojazyčného filmu bez titulků celá řada lidí a Grazia sáhne po nesprávném muži. Leguán přitom dobře cítil, že mu slepec „vidí dovnitř“.

Dosud utajované pátrání po masovém vrahovi se dostává na veřejnost a rozpoutá se mediální hysterie. Podobně jako ve dvou předchozích analyzovaných románech o masových vrazích líčí i Lucarelli reakci tisku, a to hned čtyř významných, skutečných italských deníků: *il Resto del Carlino*, *la Repubblica*, *il Messaggero* a *l'Unità* (pro dva posledně jmenované listy Lucarelli pracoval jako novinář). Otevírají se před námi čtyři různé výklady událostí, které čtenář zná vlastně zevnitř. Bolognský list *Il Resto del Carlino* pojednává o masovém vrahovi s důrazem na labyrint paralelního univerzitního města. *La Repubblica* vidí dokonce vědomé skrývání masového vraha bolognskými občany, kteří se prý řídí „mafíánskou“ loajálností, tzv. omertou. Redaktor deníku *Il Messaggero* byl osobně přesvědčen už dávno, že jde o masového vraha. *L'Unità* spekuluje o utajeném svědkovi, který prý všechno viděl.

Zatímco Graziin nadřízený Vittorio poskytuje odborné rozhovory v médiích (která mezitím v souvislosti se zatčením nesprávného člověka v klubu spekulují o novém „případu Carlotto“) a Simone odjíždí domů z policejního výslechu, míří Leguán do jeho bytu, který slepec sdílí s matkou. Schyluje se k závěrečné, akční scéně, typické pro *thriller*.

---

<sup>211</sup> Ibidem, s. 104. Tohle město, říkal Matera, není jako jiná města. Vy řeknete univerzita, budeme hledat mezi studenty, prohledáme jejich bary, byty, menzy... Univerzita, inspektorko Negrová? Univerzita? To je paralelní město, o kterém se toho ví ještě méně. Studenti odcházejí a přicházejí z celé Itálie, opouštějí a znovu začínají kurzy, přespávají u přátel a příbuzných, dál pronajímají své pronajaté byty, vždycky na černo a bez účtů a dokladů. Víte vůbec, že v sedmdesátých letech byli všichni teroristi tady, všichni schovaní v Bologni, a víte proč? Protože v každém jiném městě by si divného kluka s cizím akcentem, který vchází a vychází z domu v kteroukoli denní a noční hodinu, a neví se, kdo je, co dělá a z čeho žije, a který si někdy zmizí a pak se zase objeví, v každém jiném městě by si takového kluka někdo všimnul, ale v Bologni ne. V Bologni je to identikit průměrného studenta. Říkáte univerzita, inspektorko? Univerzita je ilegální město.

Grazia spěchá do Simonova bytu a dorazí ještě před ním. Nachází zuboženou mrtvolu jeho matky a nahého Leguána u okna v Simonově pokoji. Je první osobou, která ho v románu vidí „zvenku“, protože dosud nám autor nabízel jen jeho vlastní perspektivu nebo perspektivu jeho obětí:

*Grazia alzò la testa ma proprio in quel momento la corrente d'aria della porta spalancata spinse indietro una delle tende che si schiacciò sull'Iguana, velandolo come un sudario di garza rossastra. Soffocò un urlo a vederselo così, una larva insanguinata senza volto e senza corpo, coperta da quella membrana aderente che gli disegnava addosso curve e sporgenze, che si gonfiava sui rilievi degli anelli e scavava i buchi degli occhi e del naso, che entrava, rossa, fin dentro la bocca spalancata.*<sup>212</sup>

Leguán uniká, policie je bezradná. Dokonce i vševědoucí psychiatr Vittorio přiznává, že netuší, kde a jak vraha dopadnout. Jisté je jen to, že dokud je Leguán nahý, musí zabíjet, aby se mohl reinkarnovat, přivlastnit si novou identitu. A přitom Leguán vyjde Vittoriovi vstříc (třebaže s určitými úmysly) – v postranní uličce, kde má psychiatr zaparkované auto, k němu přistoupí nahý vrah s pouty na rukou a chce se mu vzdát. Během rozhovoru, k němuž Vittoria svede profesionální ctižádost a touha pochopit jednání vraha, ale Leguánovi přestane fungovat walkman, pekelné zvony získají v jeho hlavě převahu a Leguán zabíjí.

*Dopo, mi accorgo di avere sbagliato.*

*Volevo soltanto consegnarmi a lui perché mi portasse dal cieco che può vedermi dentro.*

*Adesso però è tardi.*<sup>213</sup>

Skrze Vittoriovu identitu najde Leguán penzion, ve kterém policie pod nepřetržitým dohledem ukrývá Simona. Ted' už se konečně blíží závěrečná scéna;

---

<sup>212</sup> Ibidem, s. 159. Grazia zvedla hlavu, ale právě v té chvíli proud vzduchu z otevřených dveří zafoukal do jedné ze záclon, která přilnula k Leguánovi a zahalila ho jako rubáš z narudlé gázy. Potlačila výkřik, jak ho tam tak uviděla, zakrvácenou larvu bez tváře a bez těla, pokrytou přiléhavou membránou, která mu na těle rýsovala křivky a výběžky, která se nadouvala na vypouklínách kroužků a hloubila díry očí a nosu, která, červená, vstupovala až do rozevřených úst.

<sup>213</sup> Ibidem, s. 171. Teprve pak si uvědomuju, že jsem udělal chybu. Chtěl jsem se mu jen vzdát, aby mě dovedl ke slepci, který mi vidí dovnitř. Ted' už je ale pozdě.



postup „falešného“ konce opět dobře známe z *thrillerů*. Leguán omráčí Grazii a blíží se k Simonovi, kterého konečně našel.

*Le campane, adesso, battono come non hanno mai fatto prima. Mi martellano dentro, mi fanno pulsare i timpani nelle orecchie, mi fanno schizzare gli occhi fuori dalle orbite con rintocchi a morto che mi scuotono la testa sul collo.*

*L'animale corre impazzito, sollevandomi la pelle del volto. Mi deforma la faccia, mi gonfia le labbra e la fronte, mi sposta la mascella, tanto che quasi non riesco a parlare.*

*Dico: „Anch'io voglio essere così,“ mentre gli accarezzo i capelli e lo tengo stretto tra le cosce.*

*Dico: „Anch'io voglio essere come te,“ mentre lo blocco con una mano sotto il mento perché non mi scappi all'improvviso.*

*Dico: „Anch'io voglio essere te.“*

*Poi mi appoggio il taglierino sugli occhi, stringo forte le palpebre sulla lama e tiro.*<sup>214</sup>

Mechanismus vraždy je zřejmě stejný jako v ostatních případech, ale Leguán tentokrát při napodobování identity začne u sebe. Slepota paradoxně znamená jeho vykoupení, v epilogu ho nacházíme v ústavu, kde dostává silné léky, a je spokojený – pekelné zvony totiž přestaly zvonit. Jeho poslední reinkarnace byla ta správná. Ztráta zraku pro něj znamená také převratnou změnu v jeho vizuálně založené psychóze.

Třebaže se Lucarelli v tomto románu chopil vyloženě amerického modelu, dokázal jej citlivě zasadit do italského prostředí. Kromě thrillerové zápletky a milostného příběhu Grazie a Simona je v tomto románu další, velmi silná rovina, a sice detailní portrét jedinečného města. Podobně jako Pinketts líčí tisíc tváří „svého“ Milána, zachycuje Lucarelli Bolognu, jejíž nepřehlednost v mnohém připomíná velké americké metropole. Zároveň kriticky nahlíží na společnost, jejíž

---

<sup>214</sup> Ibidem, s. 188. Zvony teď bijí jako nikdy předtím. Buší mi uvnitř jako kladiva, až mi vibrují ušní bubínky, až mi oči vystřelují z důlků, až se mi z těch úderů umíráčku třese hlava. Zvíře běhá jako šílené a zvedá mi kůži na tvářích. Deformuje mi obličej, nadouvá mi rty a čelo, pojíždí mi čelisti tak, že už skoro ani nemůžu mluvit. Říkám: „I já chci být takový,“ zatímco mu hladím vlasy a držím ho pevně mezi stehny. Říkám: „I já chci být jako ty,“ zatímco ho blokuju rukou pod bradou, aby mi najednou neutekl. Říkám: „I já chci být ty.“ Pak si přiložím řezátko k očím, pevně přitisknu víčka k ostří a šmiknu.

vnímání reality je postaveno na vizuální složce, a pokud tato složka chybí, ztrácí běžný člověk veškerou orientaci.

Excesivní násilí je výsledkem ignorování duševně nemocného článku společnosti. Prvotním důvodem psychické deviace nejsou jako u analyzovaných příkladů Pinkettse a Teodorani rodinné vztahy, ale duševní choroba, k jejímuž rozvoji tyto vztahy přispěly. Mnohem větší roli ale hraje výše zmíněný jev nevysvětlitelného šílenství, které se může skrývat v kterékoli osobě v našem okolí, nebo se dokonce zmocnit naší identity, aniž si toho naše okolí povšimne. Tento mechanismus je nefunkční jenom v případě Simonovy zvláštní identity. Slepec nemá žádné přátele, nevychází z domu, neúčastní se života aktivně, ale pasivně, a k tomuto osudu je tedy nakonec předurčen i Leguán, který v něm konečně nachází svůj klid.

## 5. Mafie a teroristé

Mafie je fenomén organizované kriminality, který by se dal označit jako „made in Italy“, včetně skutečnosti, že se odtud jako takový rozšířil takřka po celém světě, a to už počínaje 19. stoletím s vlnou italských emigrantů, z nichž většina zakotvila v Severní Americe. Zvláště v souvislosti s posledními odhaleními (fungování a vliv camorry, propojení mafie a státu) evokuje spojení „násilí – italská literatura“ pro Neitala v první řadě zpracování fenoménu mafie.

Z tohoto pohledu je zvláštní, že v zemi, která proslula také z této stránky, se o mafii dlouho mlčelo, nebo se nad její existencí přivíraly oči. V italské literatuře 90. let se tak, podobně jako v předcházejících obdobích, téma mafie neobjevuje příliš často, a když, tak převážně nekonkrétně nebo v náznacích. A to navzdory skutečnosti, že násilí se v narativní próze sklonku minulého století vyskytuje hojně. Zmínkám o světě prorostlém mafiánskými strukturami se nemohou vyhnout „neapolští“ nebo „sicilští“ autoři – camorra je všudypřítomná v životě kampánské metropole, cosa nostra zase nedílnou součástí života na Sicílii. Například Peppe Lanzetta sice nemilosrdně ukazuje na drastické životní poměry v rodné Neapoli, odhaluje mechanismy fungování tamní společnosti, skutečnost, že lidé z nemajetných poměrů se často mohou slušně uživit jen tím, že začnou pracovat pro camorru, a líčí tragické důsledky takových rozhodnutí, ale přesto zůstává jen v umělecké rovině líčení života obyčejných lidí mimo mafii nebo na jejím okraji. Jiný je už přístup Roberta Saviana, který se v roce 2006 v hybridním spojení fikce a dokumentu *Gomorra* odvážil popsat mechanismus fungování samotného „systému“, jak se všeobecně známým strukturám camorry v Neapoli obecně říká.

Giuseppe Ferrandino naopak nahlíží do kriminálního světa zevnitř, třebaže zůstává jen u menších klanů a ve fiktivní rovině. Jeho románový debut *Pericle Il Nero* pojednává o omezeném příslušníkovi takového klanu, který pro svého „zaměstnavatele“ vykonává špinavou práci. Příběh obsahuje věrné vykreslení poměrů v Neapoli, zákonů ulice i organizovaného zločinu, ale v žádném případě není obžalobou camorry. Podobně i následující Ferrandinova kniha *Il rispetto*, kde je portrét společnosti, mikrokosmu jedné neapolské čtvrti ještě barvitější a kde jsou do děje rovněž zapleteny skupiny mafiánského ražení (jakého, se z náznaků nedozvíme, pouze to, že jde o lidi provozující nelegální činnost) – přesto román

nikdy nepůsobí jako kritika poměrů v Neapoli, spíše jako vyznání obojetného vztahu lásky/nenávisti k této jedinečné městské krajině.

Podobně i v italských románech stylu *noir*, kde hraje zločin zásadní roli, se více než s mafií setkáváme se sériovými vrahy, osamělými pachateli, monstry vytrženými ze společnosti, nebo naopak drobnými pěšáky kriminální či drogové scény. Výjimky se sice najdou, ale jejich přístup k tématu je stejný jako například u zmíněných neapolských autorů. Už mistr italského *noir*, Giorgio Scerbanenco, v 60. letech ve svém zásadním díle *Venere privata* sice popisuje síť nelegálního obchodu s pornografií, ale konkrétně jenom jeho spodní vrstvu, jeho pěšáky, a teprve v závěru se matně dozvídáme, že v pozadí stojí blíže neurčená „mafie“.

K fenoménu mafiánských „čističů“ se dále uchýlil například Raul Montanari v románu *La perfezione*, jeho pohled na život a situaci dvou nájemných vrahů má ale spíše filozofický ráz - oba, jak jinak, pracují pro blíže neurčenou „mafii“.

Poměrně řídký výskyt tématu mafie v italské literatuře 90. let ale zřejmě odráží postoj společnosti vůbec: na jedné straně stojí obyčejný strach o vlastní existenci, který byl a je opodstatněný, jak svědčí případ Roberta Saviana, který od vydání velmi konkrétního „dokumentárního románu“ *Gomorra* (2006, česky 2008) o neapolské realitě musí žít permanentně v utajení a pod ochranou policie, na straně druhé obecná neinformovanost o tomto fenoménu, nebo spíše potlačování této informovanosti masovou kulturou a následného, dosti rozšířeného přesvědčení, že mafie přestala po krvavých bojích se státem na počátku 90. let existovat.

Realita je ovšem jednoznačná. Jak je možné, ptá se Enzo Cicone, bývalý poslanec a konzultant Protimafijní parlamentní komise, že v zemi, která sebe samu vidí jako jeden z nejrozvinutějších států světa, existují celé části některých regionů, které jsou pod vládou zločineckých organizací?

V první řadě je třeba podotknout, že zločineckých organizací existuje v Itálii několik a jako „mafia“ se původně označovala sicilská organizace, také známá jako *cosa nostra*. První doloženou „organizovanou kriminalitou“ v dějinách sjednocené Itálie je ale neapolská *camorra*, která své působení postupně rozšířila do dalších oblastí Kampánie (*camorra* nebyla nikdy jednotná, ale rozdrobená do řady menších organizací; pokusy o sjednocení, které například v 80. letech organizoval Raffaele Cutolo, vždy vyústily v krvavou válku). Kalábrie je domovem organizace zvané *’ndrangheta*, která je v současnosti spolu s *camorrou*

nejmocnější a která své teritorium postupně rozšířila do celé Evropy. Nejmladšími protagonisty na scéně jsou „santa corona unita“ z Apulie a „basilischi“ z regionu Basilicata.<sup>215</sup>

*(...) ...una complessa vicenda mafiosa che non è solo un fatto locale, ma è una grande questione nazionale essendo strettamente intrecciata alla storia d'Italia e ai rapporti con le classi dirigenti nazionali.*<sup>216</sup>

Společným jmenovatelem všech italských organizací mafiánského typu je časté použití násilí, tzv. „omertà“ (mlčení, solidarita se zločinci), utajení, nabízená ochrana, promyšlená role zprostředkovatele, organizovaná struktura, kontrola určitého teritoria, kódy a rituály přijetí, často těsné spojení s politikou a ekonomickými institucemi, schopnost shromáždit velké sumy peněz a schopnost zapojit se do ilegálních obchodů a nejvýnosnějších ekonomických sektorů (od zemědělství v 19. století až po globální ekonomiku dneška). Je třeba podotknout, že vztahy mezi organizacemi v jednotlivých regionech byly navázány téměř ihned po sjednocení Itálie v roce 1870.

Představitelé vládních struktur tento fenomén vnímali, ovlivňovali a v konečném důsledku nepřímo podporovali jeho šíření různými způsoby. Z nejrozličnějších přístupů k fenoménu v prvních letech po vzniku italského státu zvláště vynikly dva směry: „sicilianismus“, který vůbec popíral fakt, že by byla mafia organizací, a vykazoval ji do roviny sicilské lokální mentality a zvyků, a směr „lombrosianistů“, který vznik fenoménu přisuzoval rasovým charakteristikám populace v jižní Itálii a tamnímu klimatu.

V období po 2. světové válce, během studené války se ve státním aparátu, politice, ekonomice i církevních kruzích razil názor, že mafia je výmysl, tj. že vůbec neexistuje.

Později považovala italská vládnoucí třída mafii téměř bez výjimky buď za výhradně kriminální jev a zakročovala proti ní s odpovídající tvrdostí, nebo za fenomén, který se týká výhradně italského Jihu a hlavně nižších společenských vrstev. Převaha tohoto přesvědčení ovšem zastínila zásadní skutečnosti: mafia

---

<sup>215</sup> Názvy jednotlivých organizací s malým písmenem na začátku jsou převzaty z CICONTE, Enzo. *Storia criminale. La resistibile ascesa di mafia, 'ndrangheta e camorra dall'Ottocento ai giorni nostri*. Soveria Mannelli : Rubbettino, 2008.

<sup>216</sup> Ibidem, s. 11. (...) ... složitá mafiánská záležitost, která není jen lokální skutečností, ale velkou národní otázkou, jelikož je úzce propojena s italskou historií a se vztahy s vládnoucími vrstvami ve státě.

nejsou jen kriminálním problémem, ale jsou problémem samotné italské demokracie – v některých zónách kontrolují voličstvo, ovlivňují politické strany, dosazují vlastní zástupce do politických struktur od místní samosprávy až po parlament. To vše je možné jen proto, že jsou v daném společenském prostředí dobře integrovány. Druhou skutečností je, že mafie poté, co pronikly do velkých hospodářských struktur, přestaly být pouze problémem italského Jihu, ale staly se problémem celé Itálie. S novým tisíciletím a globálním trhem se možnosti ilegálních obchodů podstatně rozšířily. V současnosti existuje jeden velký ilegální a kriminální trh, který obchoduje se všemi obchodovatelnými „komoditami“. Moderní otroctví se neomezuje jen na prosituci, ale také na černé pracovní síly v italském zemědělství a stavebnictví.

Zvláštní roli ve fenoménu mafií hraje postoj církve, která od dřívější lhostejnosti a nevědomosti postupně přešla k mlčení a soužití. Jedním z možných vysvětlení tohoto přístupu je podle Cicontiho fakt, že církev mafie nikdy nepovažovala za ideologického nepřítele, na rozdíl od liberalismu nebo komunismu. Hradba mlčení byla prolomena teprve nedávno.

Ve studiích o fenoménu italské mafie dříve vládlo přesvědčení, že pravá mafie je ta sicilská, a ostatní jsou jen vedlejší produkty, „druhořadé“ mafie. Dalším velmi rozšířeným názorem bylo přesvědčení, že mafiáni se zabíjejí jen mezi sebou, a tudíž se nejedná o obecný problém celé společnosti. Také byl populární názor, že o mafii se nesmí mluvit, protože by se pak pošpinil obraz vlastního města nebo regionu. Tyto názory už v dnešní době zeslábly. Ovšem stále ještě přetrvává přesvědčení, že mafie je úzce spojena s bídou. To je sice zčásti pravda, ale určitě to není hlavní důvod existence mafií. V chudém prostředí mafie prostě vykonává jinou roli než v tom movitějším.

*La circolazione dell'idea di un legame tra delinquenza e miseria a un certo punto è stata funzionale alla costruzione del paradigma del mafioso campano, siciliano o calabrese come espressione d'uno spirito umanitario, cavalleresco, difensore delle tradizioni e degli antichi costumi – a cominciare dalla difesa dell'onore – e alla rappresentazione dell'organizzazione mafiosa come una società di mutuo soccorso o del brigante come ribelle e riparatore di torti.*<sup>217</sup>

---

<sup>217</sup> Ibidem, s. 22. Výskyt představy o spojení kriminality a bídy v určité chvíli posloužil k vybudování paradigmatu kampánského, sicilského nebo kalábrijského mafiána jako výrazu humanitárního, rytířského ducha, který chrání tradice a staré zvyky – počínaje ochranou cti – a k prezentaci mafiánské organizace jako svépomocného spolku nebo lupiče jako rebela a

Kriminalita není specialitou Itálie, ani italského Jihu. Existují různé druhy kriminality a kriminalita jako taková, jak jsme se zmínili výše, se postupem doby mění. A italskou kriminalitu je třeba zasadit do širšího kontextu zemí (Španělsko, Francie, Německo, Rusko, Anglie), v nichž se vyskytoval fenomén banditismu. Ale zatímco v ostatních zemích se tato kapitola zločinnosti po určité době uzavřela, v Neapoli, Římě, na Sicílii a na Sardinii byla i nadále velmi aktivní. V 19. století došlo ke zvratu, kdy se na rozdíl od epizodní a rozdrobené kriminality vytvořila jakási kriminální „tradice“, předávaná z generace na generaci, tendence stanovit si pravidla a zprostředkovat je dalším. Z obecné kriminality se tak stala kriminalita organizovaná, což mělo za následek zapojení jiných než jen nejnižších vrstev. Mísení prvků pocházejících ze všech vrstev je společné všem italským mafiím. Mafie nikdy nebyly tvořeny jen příslušníky jedné vrstvy. Důkazem jsou zasvěcovací rituály, které se inspirovaly v zednářských rituálech – a k těm měly nejnižší společenské třídy sotva přístup.

Vznik organizovaného zločinu s sebou přinesl vytváření kriminální elity, která svým členům umožňovala společenský vzestup, únik z plebejského postavení nebo také vylepšení stávajícího postavení, rozšiřování majetku. Proto měla od té doby organizovaná kriminalita velký úspěch.

Moc představuje nutnost souhlas buď hledat, nebo si jej vynutit pomocí násilí, teroru, ničení protivníků, tj. vražděním, zastrašováním nebo ovlivňováním demokracie, jak je tomu v případě kontroly voličských hlasů. Když mafián dostatečně přesvědčivě prokáže, že je schopen uchýlit se k násilí, dává přednost první, smírné cestě. V 19. století a v první polovině 20. století nebyli na Sicílii, v Kampánii nebo v Kalábrii výjimkou mafiánští bossové, kteří fungovali jako smírčí soudci, urovnávali spory apod.

Na těchto základech si mafie vybudovala skutečnou mytologii. Mafiáni, kteří dosáhli určitého ekonomického postavení, hledali rovněž společenské uznání, integraci do místních vládnoucích kruhů. Tato tendence pravděpodobně stála za spojením mafie s politikou. A právě v tom tkví specifická italského organizovaného zločinu v porovnání s kriminalitou jinde v Evropě. Tyto změny navíc nebyly ani vedlejší, ani krátkodobé.

Italská mafie si během let vytvořila mytologii vlastního vzniku – ušlechtilé zkazky o původu jednotlivých mafií sloužily a slouží jako ideologická zástěrka lidí, kteří se běžně dopouštějí násilí a vražd. Jednotlivé legendy se liší, ale mají mnoho společných bodů.

Například kalábrijská 'ndrangheta vypustila do světa legendu o třech rytířích Osso, Mastrosso a Carcagnosso, která vypráví o společném vzniku 'ndranghety, cosy nostry a camorrry v době španělské nadvlády, a v mnohém připomíná naši legendu o Čechovi a Lechovi. Zmínění španělští rytíři přišli z Katalánska na ostrov Favignana, kde dlouhých 29 let v tajnosti pracovali na pravidlech nové společnosti, kterou chtěli založit. Poté se vydali do různých teritorií s přesně stanovenými úkoly: na Sicílii tak byla založena mafia, v Neapoli camorra a v Kalábrii 'ndrangheta. Španělsko a jeho kultura na jihu Itálie zanechaly hlubokou stopu, která místní zločince vždy přitahovala, tudíž nejde o náhodu, že se různé mafiánské mýty a legendy vztahují právě na toto období.

Mafiánská kultura je úzce spojena s banditismem. Ještě před vznikem sjednocené Itálie se na této scéně pohybovaly osobnosti typu Robina Hooda, které romantické příběhy z francouzských románů na pokračování v té době proslavily v celé Evropě. Námětu heroizace zločinu se zmocnili, zejména v době romantismu, i spisovatelé velkého formátu, např. Walter Scott s již zmíněným Robinem Hoodem, Friedrich Schiller (Loupežníci) nebo Victor Hugo. Spisovatelé a intelektuálové tak stvořili mýtus o banditovi, který se bouří proti nespravedlnostem všeho druhu. Okouzlení tímto mýtem tak propadly nejprve lidové, a následně i ostatní vrstvy společnosti. A právě z tohoto podloží vyrostl mafiánský mýtus.

Spojení banditismu a fenoménu mafie posloužilo sicilským a kalábrijským mafiánům k zušlechtění jejich původu, použili je jako důkaz, že pocházejí z hrdých banditů, kteří se bouřili proti nespravedlnosti a neváhali bojovat proti tehdejší moci. Ve skutečnosti jde o ideologickou konstrukci bez historického základu, která vyplývá ze zcela materiálních důvodů. Cicone uvádí jako příklad camorrru, která ve svých nejstarších statutech zakazovala svým členům krást. To, co je naoko dokladem původní čistoty camorrry, však ve skutečnosti mělo pragmatický účel: nechávali krást jen zloděje a od nich pak pohodlně vybírali výpalné.



„Hlásala se“ mafiánská kultura, ale zároveň se popíralo, že by byla mafie organizovaná, zločinná, nebo že by vůbec jako taková existovala. Fenomén mafie byl v Itálii už od samého počátku tak neuchopitelný a vágní, že převažující názory přecházely od jednoho extrému k druhému, od tvrzení, že mafie není nic, po tvrzení, že mafie je všechno. Mezi ty, kteří existenci mafie zásadně odmítali, nepatřili jen přední intelektuálové a zástupci státu, ale také samotní mafiánští bossové, kteří veřejně tvrdili, že o „mafii“ nikdy neslyšeli.

Sicilskou kulturu na přelomu 19. a 20. století hluboce poznamenal tzv. „sicilianismus“, mezi jehož přední zastánce patřili i spisovatelé jako Luigi Capuana nebo Giuseppe Pitre. Tento myšlenkový směr se snažil vyzvednout fenomén mafie jako pouhý charakteristický rys sicilské mentality, která nesnese příkoří a nespravedlnost. Tato snaha obhajovat Sicílii byla ale kontraproduktivní:

*Negare l'esistenza della mafia, ridurre tutto a un comportamento, a una mentalità, a un modo d'agire, a un costume, a uno spirito, a una tradizione significava fornire munizioni alle tesi razziste sull'inferiorità dei meridionali e dei siciliani condannati dalla loro cultura e dalle tradizioni a essere mafiosi.*<sup>218</sup>

Ve své době sicialinismus dokonale nahrával zastáncům myšlenek Cesara Lombrosa, který příčiny zločinnosti redukoval na tělesné a rasové dispozice bez ohledu na historické, společenské a kulturní podmínky. Lombroso měl ve své době velký vliv a jeho myšlenky fascinovaly tehdejší socialisty, fašisty, řadu intelektuálů a pronikaly i do policejního aparátu a vězeňské správy.

Tvrzení, že mafie neexistuje, nebo že se nedopouští násilí, bylo na druhou stranu také argumentem pro ty, kteří potřebovali ospravedlnit vlastní styky a spolupráci s mafiemi, zároveň však tutlali historickou a nezpochybnitelnou skutečnost násilí, které mafiánské organizace doprovázelo od jejich začátků. Ještě v 60. letech minulého století konstatovali generální prokurátoři v Palermu, že mafie neexistuje. Dobovou atmosféru zachytil v románu *Il Giorno della civetta* (česky Den sovy, 1964) rodilý Sicilan Leonardo Sciascia, který v doslovu k poměrně krátkému příběhu přiznává, že raději provedl řadu úprav tak, aby se jeho text nikoho nedotkl. Jedna z vlivných, anonymních postav v románu

---

<sup>218</sup> Ibidem, s. 93. Popírání existence mafie, redukování všeho na určité chování, určitou mentalitu, určitý způsob jednání, určitý zvyk, ducha, tradici znamenalo poskytnout munci rasistickým tezím o méněcennosti jižanů a Sicilanů, kteří jsou odsouzeni svou kulturou a tradicemi k mafiánskému způsobu života.

vysvětluje, že mafie je pověst, které věří jen hlupáci. Osou příběhu je trojnásobná vražda v obci příznačně označené zkratkou S., která se díky velké vytrvalosti kapitána karabiníků, původem ze severoitalské Parmy, stane předmětem parlamentních diskusí, a nakonec vyplyne doztracena, tj. vše se vysvětlí jako delikt spáchaný „z vášně“. Sciascia sám vědomě nehovoří o mafii, omezuje se jen na náznaky, stejně jako jeho současníci. Možná ani otevřeně hovořit nepotřebuje, napadne nás dnes, v závěru románu ale na tuto domněnku dostáváme ráznou odpověď: během kapitánovy dovolené doma v Parmě se ho přátelé vyptávají, jaké je to na Sicílii a co je to ta mafie. Ženy ze Severu Sicílii dokonce zbožňují kvůli romantizující představě ohnivých a pekelně žárlivých Sicilanů, opravdových mužů. Teprve v pozdějším dodatku z roku 1972 pro školní vydání románu Sciascia upozorňuje, že mafie není Pitrého způsob nazírání světa a spravedlnosti, ale systém, který parazituje na státu.

*Alla fine dell'Ottocento, in un rapporto di polizia, nien'affatto segreto, anzi pubblico perché diretto al Procuratore del re di Palermo, era scoperta e descritta la struttura centrale della mafia e il suo funzionamento essenziale; ma perché questa analisi potesse essere accolta da tutti bisognerà attendere il tardo Novecento e le rivelazioni di Tommaso Buscetta che parlerà di una struttura analoga a quella descritta nei rapporti di Ermanno Sangiorgi.*<sup>219</sup>

Poněkud odlišnou strukturu než sicilská mafie má kalábrijská 'ndrangheta, kterou tvoří řada menších organizací rodinného typu s pevně daným teritoriem působnosti, jehož hranice v zásadě nepřekračuje, a v případě nutnosti spolupracuje s dalšími organizacemi.

Jak už jsme se zmínili výše, fungování neapolské camorrry podrobně odhalil Roberto Saviano v bestselleru *Gomorra*. Nejznámějším pokusem o sjednocení řady menších klanů v Neapoli a Kampánii byl Cutolův „projekt“ v 80. letech – nejen, že Raffaele Cutolo neuspěl, ale rozpoutal dosud nejkrvavější konflikt v dějinách camorrry. Camorra tak i nadále spočívá v rozdrobených menších či větších klanech bez centrální struktury.

---

<sup>219</sup> Ibidem, s. 124. Na konci 19. století v jedné policejní zprávě, která nebyla vůbec tajná, naopak, veřejná, protože ji řídil prokurátor palermského krále, byla odhalena a popsána centrální struktura mafie a jejího základního fungování; ale než tuto analýzu všichni přijmou, bude se muset čekat na sklonek 20. století a odhalení Tommasa Buscetty, který promluví o struktuře, která je analogická ke struktuře popsané v hlášeních Ermanna Sangiorgiho.

Světlem mafií otrásla vlna spolupráce s justicí, kterou v polovině 80. let odstartoval uvězněný bývalý člen cosy nostry Tommaso Buscetta. Po něm promluvili i další sicilští mafiáni, což organizační strukturu cosy nostry značně poškodilo. Zasažena byla i camorra, sacra corona unita a další apulské mafie. Spolupráce s italskou justicí se naopak jen minimálně dotkla 'ndranghety, kterou ochránila silná rodinná struktura. Cicconte tvrdí, že kolumbijské drogové kartely dnes za nejspolehlivější italskou mafii považují 'ndranghetu právě proto, že se v jejích řadách nevyskytují spolupracovníci s justicí.

Postupem času se fenomén mafie stále více prosazoval jako systém zločinné vlády nad určitým teritoriem, jako pevně zakořeněná lokální mocnost, která neomezeně disponuje soukromým použitím násilí coby nástrojem společenské kontroly. Mafiánské násilí se v době vzniku mafií od ostatních typů násilí lišilo – mělo pevně stanovená pravidla a racionální důvody; rozhodně se nevykonávalo v afektu.

Moc tohoto typu se musela nutně konfrontovat s oficiální mocí v daném teritoriu, počínaje někdejšími barony, jejichž roli převzal italský stát. Vlastníci půdy na Sicílii už od počátků sjednocené Itálie zcela vědomě spolupracovali s mafií v zájmu ochrany vlastního majetku a držav, protože nevěřili, že je stát schopen je dostatečně ochránit. Nízkou bezpečnost ostatně produkovala sama mafie, aby si zajistila dostatek práce a zároveň se nechala od statkářů chránit před státní mocí. Tyto zakořeněné vztahy neodstranil ani fašismus. Naopak, od 60. let začaly mafie na Sicílii a v Kalábrii tento „model“ aplikovat i na velké firmy z italského Severu, které v rámci hospodářského boomu začaly podnikat i v jižních regionech a které tento „problém“ považovaly za regionální element, jež je třeba akceptovat. Tato situace trvá dodnes.

Společenský skok, průnik do podnikatelské sféry, prodělala v 80. letech také camorra – základním kamenem tohoto úspěchu se stalo velké zemětřesení v Kampánii v listopadu 1980. Camorra tehdy příjmy z obchodu s drogami, který vyrostl na zavedeném obchodu s pašovanými cigaretami a učinil z italských mafií organizace vpravdě světového formátu, investovala do stavebních firem. Poté následoval i průnik do komunální politiky.

Léta tzv. hospodářského zázraku s sebou přinesla masový přesun obyvatel jižní Itálie do regionů střední a severní Itálie, především do průmyslové zóny

v Piemontu, Ligurii a Lombardii. Komunity jihoitalských dělníků se soustředily do periferií velkých měst, které rostly extrémně rychlým a chaotickým způsobem, takže se z nich postupně stávala ghetta „na přespaní“, zpočátku dokonce bez dopravní a zásobovací infrastruktury. Integrace Jižanů s místním obyvatelstvem tak byla prakticky nemožná, a celá situace posílila protijížanské a rasistické nálady. Obyvatelé periferií vlastně pokračovali ve stejně chudém způsobu života jako doma na jihu. Popis tehdejší bídy najdeme v Massaronově povídce *Il Rumore* v kanibalské antologii, i v navazujícím románu *Ruggine*, které čtenáři prezentují chmurný obraz viděný očima potomka tehdejších přistěhovalců:

*... la maggior parte dei capifamiglia, quindi, era senza lavoro e per vivere si arrangiava a fare altro, riscuotendo mensilmente il sussidio di disoccupazione. E, proprio come gli immigrati di adesso (scusate se insisto), quelli che non riuscivano a lavorare in nero finivano immancabilmente per farsi assumere dall'azienda più prospera e rigogliosa che si potesse trovare in posti come quello: la piccola criminalità organizzata. Tanti amici di mio padre (e poi sì, una volta è toccata anche a lui) sono andati a San Vitùr a ciapaa i bott, come dice quella vecchia canzone... anche se sicuramente per motivi meno nobili della lotta partigiana.*<sup>220</sup>

Společně s dělníky pronikali na sever i sicilští mafiáni, kteří rovněž hledali práci, nebo spíše nová teritoria, která by mohli ovládnout. Ti do svých řad verbovali mládež z periferií a navazovali kontakty s místní kriminalitou. Jinou cestu volila kalábrijská 'ndrangheta. Na sever pronikala systematicky prostřednictvím celých rodin, které se zde usazovaly natrvalo, takže dnes má v těchto regionech zdaleka nejsilnější vliv ze všech mafií.

---

<sup>220</sup> MASSARON, Stefano. „Il rumore“. In: *Gioventù cannibale*, op. cit., s. 127. „... většina hlav rodin byla tehdy bez práce a aby přežila, musela se spokojit s jinou činností, přičemž každý měsíc pobírala podporu v nezaměstnanosti. A přesně jako dnešní imigranti (promiňte, ale trvám na tom), ti, kteří nesehnali práci načerno, se nakonec nevyhnutelně nechali naverbovat nejúspěšnější a nejbohatší firmou, která se v podobných místech vyskytovala: organizovaná kriminalita v malém. Spousta přátel mého otce (a ano, potom jednou došla řada i na něho) chodili do 'San Vitùr ciapaa i bott', jak se zpívá v té staré písničce... třebaže určitě z méně vznešených důvodů než byl partyzánský boj.“

Jde o úryvek z partyzánské písně v milánském dialektu *Mi Ma*, která vypráví o věznění a vyslýchání partyzána v milánské věznici San Vittorio – v tomto smyslu můžeme úryvek přeložit jako „inkasovat rány v San Vittoriu.“ (Pozn. aut.)

*La 'ndrangheta è l'unica mafia ad avere due sedi, una in Calabria, l'altra in un comune del Centro-nord o all'estero. E a volte, alcune 'ndrine, quelle più potenti e più numerose, ne hanno addirittura tre: una in Calabria, una al Centro-nord e una all'estero. E queste ultime sono più numerose di quanto non si immagini.*<sup>221</sup>

Přítomnost mafií mimo tradiční regiony byla dlouho podceňována, hlavně kvůli pevně zakotveným názorům typu „mafie v těchto regionech neexistuje“, „mafie je čistě kriminální fenomén, jehož síla se měří počtem vražd“, „mafie jsou produktem archaického jihu, který se v rozvinutých severních regionech neuchytí“ a konečně i obava, že se tematizováním mafie pošpiní dobré jméno regionu s neblahými následky na místní ekonomiku a turismus.

Průnik mafií za italské hranice je rovněž dosud nepříliš zmapovaným fenoménem, ale například v Německu se nejpozději po „duisburské popravě“ v roce 2007, kterou měla na svědomí 'ndrangheta, začalo o tomto tématu konečně seriózně diskutovat.

Přesun mafií směrem na sever měl za následek také rozšíření fenoménu únosů, který dosáhl vrcholu v 70. a 80. letech. V počáteční fázi tohoto temného období se mělo za to, že se daný problém vztahuje výhradně na vnitřní oblast Sardinie, že jde tedy o regionální otázku. Převažoval názor, že únosy jsou v moderní Itálii dědictvím starých rurálních tradic, jelikož byly dříve charakteristickým rysem banditismu. Rozšíření fenoménu bylo obrovské, a to nejen co do počtu případů, ale také co do počtu postižených regionů. Únosy se nedotkly jen čtyř: Valle d'Aosta, Friuli Venezia Giulia, Molise, Basilicata. Nejaktivnější byla v tomto směru 'ndrangheta, která unesené osoby ukrývala nejčastěji v hornatém Aspromonte. Fenomén únosů na chudém italském jihu zpracoval Niccolò Ammaniti v bestselleru *Io non ho paura*.

A nyní k obrazu 90. let: na začátku stál pád komunismu, rozpad Sovětského svazu a jeho spojeneckého systému. Tradiční italský antikomunismus, který byl jedním ze základních faktorů solidní koexistence mafií, určitých politických kruhů a církve, se otřásl v základech: nebezpečí komunismu přestalo existovat. Počátkem

---

<sup>221</sup> CICONTE, Enzo: *Storia criminale*, op. cit., s. 191. 'ndrangheta je jediná mafie, která má dvě sídla, jedno v Kalábrii, druhé v některém místě ve střední nebo severní Itálii, nebo v zahraničí. Některé 'ndrine, ty nejmocnější a nejpočetnější, mají někdy dokonce tři: jedno v Kalábrii, jedno ve střední nebo severní Itálii a jedno v zahraničí. A těch je více, než si dokážeme představit.

90. let došlo k rozpadu samotné křesťanskodemokratické strany, která byla u moci od konce 2. světové války, na základě obrovské korupční aféry, tzv. Tangentopoli.

Počátkem 90. let byl schválen zákon o rozpouštění obecních rad z důvodu ovlivnění organizovaným zločinem. Na základě tohoto zákona bylo do roku 2008 rozpuštěno 169 obecních rad, což svědčí o míře průniku mafií do lokálních politických struktur. V letech 1992 až 1993 došlo k sérii atentátů na státní úředníky, kteří byli pověřeni bojem s mafiemi, a poté následovala neméně brutální odpověď ze strany státu a rozhořčení veřejnosti. Starý svět se hroutil. Boj s mafiemi nabyl na intenzitě a v roce 1993 byla zatčena první „velká ryba“: Totò Riina, jeden z nejvyšších bossů cosy nostry. Díky výpovědím řady tzv. *pentiti*, mafiánů, kteří výměnou za nižší tresty spolupracovali s policií, docházelo k dalším zatčením a odhalování zločinů, jež se odehrály v minulosti. Mezitím se změnila i politická situace – kvůli korupční aféře Tangentopoli zanikly zakládající strany italské republiky. Řada protagonistů italské politické scény posledních desetiletí byla zatčena, obviněna, odsouzena, nebo alespoň zmizela z veřejného života. Jak vyšlo později najevo, riskoval italský stát v tragickém roce 1992 dokonce finanční bankrot. Šlo o opravdovou politickou a finanční krizi. Na scéně se navíc objevilo nové politické hnutí Lega Nord (Liga severu), které začalo stavět mimo jiné na emocích a nevraživosti vůči jihu a vyslovilo se pro separaci Pádské nížiny od italského státu.

Zahájení nové „antimafiánské“ éry přineslo novinku v podobě obvinění politických špiček ze spojení s organizovaným zločinem. Nejznámějším případem v tomto směru byl Giulio Andreotti, jehož výpovědi přivedly do vězení velká mafiánská jména. Andreottiho proces ale vyzněl do ztracena, uzavřen byl teprve v roce 2004, v atmosféře, která se od nálady 90. let značně lišila. V této době už převažoval názor, že po masakrech v letech 1992-93 a Riinově zatčení už mafie nepředstavuje reálné nebezpečí. Cosa nostra začala s vraždami zacházet opatrně. To neznamená, že by vraždit přestala. Naopak, své oběti si ale vybírá velmi pečlivě a tak, aby nevzbuzovaly zájem médií. Tímto způsobem přežila a reorganizovala se, a začala se orientovat především na ekonomický a podnikatelský sektor s cílem „praní špinavých peněz“.

I v novém tisíciletí existují snahy prosadit názor, že mafie jsou výlučně kriminálním elementem. Poslední události jsou ovšem důkazem, že nejen cosa nostra nadále udržuje těsné styky s politickou scénou a dokonce je ještě rozšířila

mimo tradiční politické pole působnosti (např. kontakty na Berlusconiho stranu *Forza Italia*, nyní *Popolo della Libertà*). Určitou změnu ve veřejném mínění přineslo až vydání Savianovy *Gomorry* v roce 2006.

Fenomén mafie funguje mimo Itálii, ale také v zemi samotné, jako mýtus (jak uvidíme například níže u Peppe Lanzetty) hlavně díky Puzovu bestselleru *Kmotr* a Coppolově stejnojmenné filmové trilogii na tento námět. Hollywood se ale mafiánské látky chopil už ve 30. letech, kdy vznikl legendární snímek *Scarface* o Al Pacinovi (sám mocný boss se prý chodil dívat na natáčení), nebo v 80. letech, kdy se toto téma stalo ústředním motivem Palmových snímků *The Untouchables* (*Neúplatní*) a remaku původního snímku *Scarface* (*Zjizvená tvář*) s novým protagonistou kubánského původu. V souladu s výše vyličenou mafiánskou mytologií se tímto obrazem inspirovali i samotní italští mafiáni, alespoň po formální stránce.

*Nessuno all'interno delle organizzazioni criminali, siciliane come campane, aveva mai usato il termine padrino, frutto invece di una traduzione poco filologica del termine godfather. Il termine usato per indicare un capofamiglia o un affiliato è sempre stato compare. Dopo il film però le famiglie mafiose d'origine italiana negli Stati Uniti iniziarono a usare la parola padrino, sostituendo quella ormai poco alla moda di compare e compariello.*<sup>222</sup>

V 90. letech se boom gangsterských filmů opakoval díky Tarantinově filmové tvorbě, kterou definitivně zpečetil spojení žánrů s postmoderním stylem tvorby vůbec. Tento režisér do svých snímků zakomponovává přemrštěné násilí, nejčastěji právě z rukou gangsterů/mafiánů, i prvky komedie, a jeho linie byla od té doby velmi často napodobována. Hlavním orientačním bodem je pro něj populární kultura šedesátých a sedmdesátých let, styl *trash*, který formoval léta dospívání jeho generace. Saviano se v knize *Gomorra* zmiňuje mj. i o tom, jak se ženy náležící ke klanům camorrry oblékají ve stylu hrdinky (mistryně karate) filmu

---

<sup>222</sup> SAVIANO, Roberto. *Gomorra: Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Milano : Arnoldo Mondadori 2006, s. 273. Nikdo uvnitř zločineckých organizací, ani sicilských, ani kampánských, nikdy nepoužil termín *padrino*, což je plod přamálo filologického překladu anglického termínu *godfather*. Termín, jímž se označovala hlava rodiny nebo člen klanu, byl odjakživa *compare*. Ale po natočení filmu začaly mafiánské rodiny italského původu ve Spojených státech používat slovo *padrino*, jímž nahradily už dost zastaralé *compare* a *compariello*. (Citováno z českého překladu Alice Flemrové. SAVIANO, R. *Gomorra*. Praha – Litomyšl : Paseka 2008, s. 222)

Kill Bill, nebo jak tyto filmy ovlivnily techniku ovládání střelných zbraní: pistole už se nedrží rovně, ale „stylově“ nakřivo, což vede k nepřesným zásahům a následnému utrpení obětí, které tak neumírají okamžitě. K neustále se měnícímu trendu ve vnímání fenoménu mafie se tak v Itálii nezbytně, už od dob filmového *Kmotra*, přidružuje „americká móda“, čímž dochází k poměrně absurdní koexistenci globalizovaného „gangsterského“ mýtu a skutečného, prozaického stavu určitých regionů prosáklých organizovaným zločinem, který se od představ Hollywoodu značně liší.

### 5.1. Láska a nenávist k jedinečnému městu

Otrěsnou situaci každodenního života v Neapoli zná dnes celý svět díky Robertu Savianovi a jeho knize *Gomorra*. Už v 90. letech ale hlasitě zazníval „zoufalý řev“ Peppeho Lanzetty, který „opěvoval“ život v ulicích neapolského Bronxu, alias čtvrti Secondigliano, kde sám žije. Kniha povídek *Incendiami la vita*, vydaná v roce 1996, je druhým literárním počinem herce, kabaretisty, scénáristy a autora, jenž se po celá desetiletí věnoval především žalujícímu obrazu „vesuvského Mexika“, které ale zároveň nedokázal a nedokáže opustit, vyprávění o „nepřekonatelné kráse toho, kdo je odsouzen k ošklivosti.“<sup>223</sup>

*Adesso la periferia è sotto gli occhi di tutti perché hanno capito che anche le bruttezze possono essere dei business. Quando c'è stata la faida mi sono arrivate tantissime telefonate di gente che voleva sapere, voleva mettere in piedi un servizio da grido. Io ho glissato. Camorristi, prostitute, drogati, disperati, violenti e violentati. I miei personaggi sono veri, sofferenti e io non potevo venderli alla Notizia.*<sup>224</sup>

Jak už bylo řečeno, cílem většiny Lanzettových prací z 90. let (*Una vita postdatata. Lampi e tuoni dal Bronx napoletano*, 1991; *Incendiami la vita*, 1996; *Un Messico napoletano*, 1994; *Figli di un Bronx minore*, 1993; *Tropico di Napoli*,

---

<sup>223</sup> „Dialogo tra Monica Zunica e Peppe Lanzetta“. In: *Nazione indiana*. <http://www.nazioneindiana.com/2006/10/28/terra-zu-vs-peppe-lanzetta/>.

<sup>224</sup> Ibidem: Ted' na periferii upírají oči všichni, protože pochopili, že i z ohavností se dá dělat byznys. V době „faidy“ mi volala velká spousta lidí, kteří chtěli informace, chtěli udělat senzační reportáž. Vykroutil jsem se z toho. Camorristi, prostitutky, narkomani, zoufalci, násilníci a znásilnění. Moje postavy jsou skutečné a já jsem je nemohl prodat do Zpráv.



2000) je odhalit, upozornit čtenáře na často beznadějnou situaci především mladých lidí v neapolských periferiích, kteří mají prakticky nulovou životní perspektivu a násilí je součástí jejich každodenního života. Někteří se omezili na vegetování v říši snů, někteří zkusili svou situaci změnit – často s tragickým výsledkem.

Rudy v povídce *Ciao Bill*, umývač nádobí v malém baru, by si rád zařídil budoucnost se svou přítelkyní, ale v tomto ohledu je naprosto bez prostředků. Proto souhlasí s účastí na přepadení banky, při kterém ho policie zastřelí. Tato epizoda se odehrává na pozadí velkých příprav návštěvy summitu tehdejšího G7 v Neapoli a Rudy by býval rád řekl svoje americkému prezidentu Clintonovi:

*Sognava d'incontrare Clinton e stringergli la mano: „Ciao Bill, hai visto Napoli com'è bella? Ma c'è un'altra Napoli che non ti faranno vedere, forse perché offende, è scassata, disperata, insofferente, allucinata, è messa male dentro e fuori. C'è troppo sole quando c'è e ci sono i cieligrigi che affogano pensieri.“*<sup>225</sup>

„Matka Kuráž“ *Mammacuraggio*, která zabije vlastního syna ve spánku, protože už se nedokáže dívat, jak ho ničí drogy, jak okrádá a ohrožuje vlastního otce, protože už nedokáže dál trpět a nechce, aby trpěl její syn. Tato momentka končí suchým popisem vraždy vystihujícím matčin psychický stav: stav vyhaslé ženy, která odstraňuje dotěrnou mouchu, se podobá táhlému, rytmickému blues:

*La madre lo uccise nel sonno, con un ferro da stiro, nella tempia.*

*Un rivolo di sangue per i suoi 25 anni tormentati.*

*Non un lamento. Un colpo freddo, determinato, deciso.*

*Fuori stava montando un'altra giornata di fuoco.*<sup>226</sup>

Bezejmenný hrdina povídky *Milano bang bang*, který bojuje o svou lásku z dětství, v jejíž rodině není vítán, a ještě méně poté, co se nechá zaměstnat u

---

<sup>225</sup> LANZETTA, Peppe. *Incendiami la vita*. Milano : Feltrinelli 2007, s. 33. Snil o tom, že se setká s Clintonem a podá mu ruku: „Čau, Bille, viděls Neapol, jaká je krásná? Ale je tu i jiná Neapol, kterou ti neukážou, možná proto, že uráží, je rozbitá, zoufalá, nesnášenlivá, hrůzostrašná, je na tom špatně uvnitř i navenek. Je tu moc slunce, když nějaký je, a jsou tu šedivý nebe, který otravujou myšlenky.“

<sup>226</sup> Ibidem, s. 58. Matka ho zabila, když spal, žehličkou, do spánku. Pramínek krve pro jeho utrápených 25 let. Ani slovo nářku. Chladná, odhodlaná, rozhodná rána. Venku začínal další ohnivý den.

úklidové firmy, kterou provozuje camorra. Rodiče ve snaze dvojici rozdělit pošlou jeho dívku Annu k tetě do Milána, a když otec jejímu příteli i nadále vyhrožuje, aby se s ní nevidal, spáchá Anna sebevraždu. Nato si náš hrdina počká, až do Milána přijede otec s bratrem:

*Era insieme al tuo fratello Andrea.*

*Gli sparai 11 colpi tutti al viso, io che non avevo mai sparato.*

*Tu morta all'obitorio per l'autopsia, tuo padre stramazato per terra, io che gridavo come un forsennato e mi strappavo i capelli.*

*Andrea rimase attaccato al muro, muto.*

*E pensare che era la prima volta che veniva a Milano...*

*Milano dei desideri, dei sogni, dei sospiri, del benessere, Milano da bere, da affogare, della nebbia, dei navigli, dei centrisociali, Milano di Lambrate, di corso Magenta, di Radio Popolare, Milano delle banche, Milano delle Bande Nere, case di ringhiera, di via Gluck, di via Bianchi, della Barona, Milano scoppiata, infernale, Milano paura, calibro 9.*

*Milano bang bang...<sup>227</sup>*

Touha po lepším životě na severu Itálie se objevuje téměř ve všech narativních dílech, která jsou nějakým způsobem spjata s životem v „jižní Itálii“ (tj. od Říma/regionu Lazio dolů). Také Niccolò Ammaniti (původem z Říma) v románu *Io non ho paura* popisuje touhu obyvatel vyprahlé provincie kdesi na jihu Itálie (pravděpodobně v Kalábrii) po slušném životě na severu, která je dokonce hlavním důvodem zorganizování únosu synka z bohaté severoitalské rodiny. Sever Itálie je pro ně jako nedosažitelná vidina Eldoráda, pro kterou jsou schopni udělat cokoli, včetně týrání dítěte, které je ve stejném věku jako jejich vlastní potomci. Ammaniti si ovšem tuto dobu (70. léta), prostředí a syžet zvolil v první řadě proto, že představují extrémní podmínky pro dětskou duši. Ammaniti, vzděláním původně biolog, jako autor dané téma „preparuje“ s laboratorní přesností a postupuje jako při vědeckém pozorování. Tento efekt ještě umocňuje perspektiva

---

<sup>227</sup> Ibidem, s. 71-72. Byl s tvým bratrem Andreou. Střelil jsem mu jedenáctkrát do obličeje, já, co jsem nikdy nestřílel. Ty, mrtvá v márnici kvůli pitvě, tvůj otec zavražděný na zemi a já křičím jako šílenec a rvu si vlasy. Andrea zůstal přilepený ke zdi, němý. A přitom to bylo poprvé, co byl v Miláně... V Miláně touhy, snů, vzdechů, v Miláně k napití, k utopení, mlhy, kostelních lodí, squattů, v Miláně nádraží Lambrate, korsa Magenta, stanice Radio Popolare, v Miláně bank, v Miláně Černých band, pavlačových domů, ulice Gluck, ulice Bianchi, ulice della Barona, ve vybuchlém, pekelném Miláně, v Miláně strachu, kalibru číslo 9. Milán beng beng...

nevinného dítěte. Můžeme konstatovat, že v tom je naprostým protipólem Peppe Lanzetty, který se v Neapoli narodil a od Neapole se nedokáže odtrhnout, vášnivě ji miluje a nenávidí zároveň, a chce, aby čtenáři poznali syrovou skutečnost, o níž se v 90. letech na národní úrovni nemluvalo zdaleka tolik jako dnes. Podobně jako Leonardo Sciascia (rodilý Sicilan) v proslulém románu *Giorno della civetta*, který chce ukázat krutost života na Sicílii a zároveň opěvuje její výjimečnost a drsnou krásu. U Ammanitiho dominuje nesnesitelné vedro, nekonečné lány obilí a bída.

Vraťme se zpět k Lanzettově sbírce povídek: v příběhu *Sognavano la vita* sní dvě šestnáctileté dívky o nezávislosti a chytí se přitom do pastí obchodníků s bílým masem. V sebeobraně pak vraždí. Přímou po činu přitom nejsou nijak otřeseny, jakoby šlo jen o další, běžnou kapitolu jejich drsného života. Závěr povídky je jen potvrzením smutné skutečnosti:

*Della vita finora avevano conosciuto solo la violenza.*

*Volevano scappare da questa guerra, da questi coprifuochi continui, dalle granate di odio, sopravvivenza e periferia, da questa Sarajevo senza guerra, senza morti, popolata da zombi da sempre in guerra tra di loro, senza soldati, caschi blu, senza generali.*<sup>228</sup>

Čtenář lehce získá pocit, že výčet tragických hrdinů v Lanzettově sbírce povídek *Incendiami la vita* jde donekonečna. Jeho záběr je široký, zahrnuje kompletní scénu včetně imigrantů, narkomanů a v 90. letech velmi aktuální problematiky AIDS.

Z našeho hlediska jsou obzvláště zajímavé povídky, které už samotný název spojuje s kultovními filmovými snímky. Zde se vracíme k výše načrtnutému tématu „filmové mytologie“. Role filmů v italské literární tvorbě 90. let je velmi silná, obě média se překrývají, největší bestsellery jsou v nejkratším čase převáděny na filmové plátno, literární jazyk se mnohdy omezuje jen na „filmově“ pojaté dialogy, narativní struktura ztrácí kontinuitu, je rozbitá do mozaiky několika střepů, které lze kdykoli opakovaně využít. O tematické rovině nemluvě. Nejsilnější vliv v tomto směru vykonal očividně Tarantinův *Pulp Fiction*. V povídce *Pulp Fiction ad Aversa* představuje kultovní snímek o

---

<sup>228</sup> Ibidem, s. 128. Ze života dosud poznaly jen násilí. Chtěly uniknout z té války, z toho věčného zákazu vycházení, z granátů nenávisti, přežívání na periferii, z toho Sarajeva bez války, bez mrtvých, obývaného zombies válčících spolu už odjakživa, bez vojáků, modrých přileb, bez generálů.

amerických gangsterech paradoxně snovou krajinu pro obtloustlého teenagera z Aversy, která je jednou z nejsilnějších zón vlivu camorry v neapolské aglomeraci a v níž je zbrusunový americký filmový trhák (zatím) absolutním propadákem. Hrdina povídky je v kině sám se svým filmem, jemuž v těchto končinách nikdo nerozumí, a tak se může oddávat své fantazii...

*... il cinema è tutto mio, e mio mi sembra il film, anzi mi sembra di poterci entrare, lì nel film, entrarci e uscirci a piacimento, ballare con uno e parlare con un altro, accarezzare Los Angeles my lady e dimenticare di stare in questa terra assurda e assassina...*<sup>229</sup>

Také náš osamělý divák má chuť po představení někoho zavraždit, ale proto, že cenami ověnčený film tu nikdo nemůže pochopit, nikdo ho není hoden, dokonce od něj odrazuje další potenciální diváky ve snaze, aby žádný ignorant svým zrakem neposkrvnil toto umělecké dílo. Pubertální naštvanost a touha po výjimečnosti se obrací proti neutěšenému obrazu Aversy a paradoxně se vyžívá ve filmovém obrazu losangeleského podsvětí, který není kritickým zrcadlem reality, ale spíše postmoderním pastišem, pokračováním tradice (jak už název napovídá) amerických brakových románů, směsicí symbolů masové kultury, televize, komiksů, rockové hudby a fast foodu, definitivním krokem k prolnutí „vysoké“ a „nízké“ kultury. Podobná nostalgická zmínka se objevuje i v silvestrovské koláži v povídce 1995, jejíž protagonista sní ve stejných souvislostech o Polanském a jeho filmu *Chinatown*.

Do ulice Epomeo v neapolské čtvrti Soccavo zasadil Lanzetta svou verzi filmu *Mechanický pomeranč* (*Clockwork Orange*). Povídka *Arancia meccanica a via Epomeo* pojednává o čtveřici mladíků, kteří se živí okrádáním důchodců a osamělých žen, jimž se jedno takové přepadení vymkne z rukou – penzista nechce vydat peníze a skončí s proraženou lebkou. Další podnik, hromadné znásilnění osamělé zdravotní sestry, účelné známosti jednoho z členů party, končí přímo zákrokem policie. Neomezená drzost a lehkomyšlnost se pachatelům nevyplatila. Konec zůstává otevřený, čtenář si může domyslet, co se s protagonisty v rukou

---

<sup>229</sup> Ibidem, s. 18. ... kino je jen a jen moje a můj mi připadá i film, ne, dokonce mi připadá, že do něj můžu vstoupit, do toho filmu, vcházet a vycházet z něj, jak se mi zlíbí, tančit s jedním a mluvit s jiným, laskat Los Angeles my lady a zapomenout, že jsem v tomhle absurdním a vražedném kraji...

zákona stane. Spíše než terapie vymývání mozku je ale spíše čeká navázání a upevnění kontaktů se skutečnou mafií.

Lanzetta v jednotlivých povídkách oslavuje a zároveň zatracuje další a další neapolské čtvrtě, ulice a zákoutí. Každé takové místo má svůj půvab a specifickou tvář:

*Via Epomeo violenta, tenera, appassionata, calda, giovane, periferica, un po' Barcellona, un po' Ibiza, un po' il Cairo, un po' Primavalle o Centocelle, Roma sporcata, nera, incazzata, tosta e figliadiputtana, già Napoli o Neapolis, Partenope se vuoi...*<sup>230</sup>

Ve svých hutných povídkách zachycuje svět malých neapolských „hrdinů“, kteří místo řeči volí činy. Podle názoru literárního kritika Renata Barilliho<sup>231</sup> se tak děje hlavně na základě nereálných modelů zprostředkovaných intenzivním sledováním masových médií, od nichž tyto postavy odvozují svou odhodlanost k činu, která vůbec neodpovídá jejich sociálním možnostem: např. hrdina povídky *Milano bang bang*, který neváhá brutálně se pomstít otcí své dívky, nebo dvě pubertální dívky, které kvůli snům o luxusní prostituci sklouznou do marastu obchodu s bílým masem, z něhož se ovšem stejně odhodlaným způsobem (vraždí sice v sebeobraně, ale bez skrupulí, jako by šly nakoupit) zase osvobodí, aby mohly snít dál.

Jsou tyto postavy ale skutečně vedeny jen příklady z fiktivního mediálního světa? Jistě nelze popřít, že by jimi nebyly ovlivněny, spíše naopak, jsou jimi ovlivněny velmi silně. Nepochází ale jejich odhodlání a určitá chladnokrevnost z daného prostředí, kde jsou činy a vraždy na denním pořádku? Gilles Lipovetsky na toto téma poznamenal: „*I když proces personalizace zmírňuje mravy většiny lidí, na druhé straně naopak přitvrzuje zločinné chování deklasovaných živlů, podporuje zuřivé výpady, podněcuje rozmach krajností při násilnostech.*“<sup>232</sup>

Lanzetta v každém případě podává velmi sugestivní, osobní obraz města „ve výjimečném stavu“, jehož obyvatelé živoří materiálně i psychicky, ale zároveň se

<sup>230</sup> Ibidem, s. 80. Ulice Epomeo, násilná, něžná, vášnivá, horká, mladá, okrajová, trochu Barcelona, trochu Ibiza, trochu Káhira, trochu Primavalle nebo Centocelle, zašpiněný Řím, černá, nasraná, drsná a kurevská, už Neapol nebo Neapolis, nebo Parthenope, je-li libo...

<sup>231</sup> Srov. BARILLI, Renato: *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*. Torino : Testo & Immagine 2000, s. 105.

<sup>232</sup> LIPOVETSKY, Gilles: *Éra prázdnoty*, op. cit., s. 322.

od svého „přirozeného“ prostředí dokážou jen těžko oddělit a k Neapoli je pojí, stejně jako Lanzettu, vztah plný vášně a nenávisti.

Podobný obraz Neapole objevujeme i v díle Giuseppeho Ferrandina, který sice nemá tak globální záběr jako Lanzetta, ale o to podrobněji se zabývá svými postavami a snaží se čtenáři s určitým odstupem zprostředkovat prostředí města. Z Ferrandina nesálá Lanzettova vášně a ohnivý, až milostný vztah ke „kampánskému Sarajevu“. Místo nenávisti vyznívají jeho romány spíše jako němá obžaloba poměrů, která se s mírou krutosti a násilí v Lanzettových povídkách může klidně měřit.

Tento autor se na italské literární scéně objevil (oklikou přes Francii) v 90. letech. Renomovaný scénárista komiksů (mj. *Intrepido*, *Monello*, *Skorpio*, později také *Dylan Dog*) vydal svou první knihu *Pericle il Nero* už v roce 1993, ale odezva byla takřka nulová. Podle názoru některých kritiků proto, že na „vysoké“ literární scéně se jako známý autor „nízkého“ komiksového žánru neměl šanci uchytit. Teprve poté, co román v roce 1995 vyšel s velkým úspěchem ve Francii u renomovaného nakladatelství Gallimard v edici *Série noir*, se znovuvydání Ferrandinovy prvotiny v roce 1998 úspěšně ujalo nakladatelství Adelphi.

Román *Pericle il Nero* je jasně „poznamenan“ původním povoláním autora: dialogy v komiksovém stylu se odvíjejí rychle jako ve filmu, text je typicky postmoderní kontaminací žánrů *noir* a amerického stylu brakových detektivek ve stylu *hard boiled*, ale je zasazen do neapolských reálií.

Osmatřicetiletý, duševně omezený Pericle, žije v Neapoli a pracuje pro mafiánského bosse jménem don Luigino. Jeho speciálním úkolem je navštěvovat lidi, kteří se vzpěčují šéfové vůli a „varovat“ je znásilněním do konečníku. Renato Barilli v tomto „povolání“ spatřuje opět vliv médií a otevřeně tematizovaného sexu, podle jeho názoru by dříve bylo naprosto nemožné zabývat se takto otevřeně „zvrácenou“ sexualitou v mafiánském prostředí.<sup>233</sup> Otázkou je, zda „tresty“ tohoto druhu dříve existovaly, ale prostě se o nich jen nemluvilo.

Bizarní povolání doplňuje Periclovo bizarní vyzbrojení – obětím nevyhrožuje pistolí, ale omračuje je pytlíkem plným písku, což je pravděpodobně jediná zbraň, kterou se mu don Luigino vzhledem k jeho schopnostem odvažuje svěřit. Snad

---

<sup>233</sup> Srov. BARILLI, Renato: *È arrivata la terza ondata*, op. cit., s. 107.

parodie na žánr *noir*, odkaz na to, že i poměrně nevinnými prostředky a s omezenými duševními schopnostmi lze vykonávat násilí nejhrubšího zrna.

Když Pericle během jedné ze svých trestných výprav nešťastnou náhodou narazí na Signorinellu, sestru šéfa konkurenčního klanu, která je ve městě inkognito, nemá na vybranou: buď ji zabije, nebo bude zabit sám. Signorinellu se mu ale zavraždit nepodaří, pouze ji těžce zraní. Tato příhoda obrací jeho život naruby. Vycítí, že se ho don Luigino a další klany chtějí zbavit a uteče z města. Camorristi mezitím stihnou zavraždit rodinu jeho strýce, u něhož Pericle bydlel. Pericle utíká do Pescary, kde nachází dočasné útočiště u osamělé matky tří dětí, polské dělnice Nastasie, která stojí na okraji společnosti podobně jako on. Snad jen s tím rozdílem, že Pericle stojí na okraji vyloženě kriminální společnosti a Nastasia na okraji kapitalistické společnosti, jejíž „západnost“ se ještě v 90. letech ostře vymezuje vůči „východnosti“ zemí bývalého komunistického bloku. Tento fenomén se ostatně v analyzované literatuře této doby vyskytuje velmi často, a nejen jako nepřehlédnutelná okolnost té doby v podobě silného přílivu nelegálních osob z východu, ale u některých autorů také jako nedílná součást tehdejšího italského obrazu o „Slovanech“ (prostitutky, asociálové, drobná kriminalita).

S Nastasií Pericle nějakou dobu žije „na hromádce“, a začíná o sobě poprvé přemýšlet. Nakonec se rozhodne jednat a vrací se do Neapole. Těžkopádný hrdina dosud připomínal spíše Forresta Gumpa ze stejnojmenného Zemeckisova filmu, který se bohužel nenarodil na „hodném“ americkém venkově, ale v „kruté“ Neapoli, a najednou zosnuje důmyslný plán, který bychom od něj až do té chvíle rozhodně nečekali. Při konstrukci svých záměrů se ale jen snaží napodobit drsnou logiku dona Luigina. Akční plán brzy dostává trhlinu, Pericleův subjektivní pohled koliduje s realitou a čtenář je úspěšně udržován na pochybách, zda je Pericle skutečně štvancem, prvním jménem na černé listině, nebo zda se o něj po návratu do města opravdu nikdo nezajímá.

Román vyvrcholí jeho vpádem do bytu Luiginovy dcery, jejímž prostřednictvím se svého bývalého bosse pokusí vydírat. Matné pochyby a nerozhodnost, které se Pericle při realizaci bezcitné pomsty začínají brzy zmocňovat, dobře ilustruje následující tragikomická scéna:

*Ho aperto la sua porta e tenendo il mitra appeso in mano per non spaventarla troppo ho detto velocemente:*

*„Anna, per favore, se urli ammazzo le bambine.“*

*Lei si è messa a urlare lo stesso e ho dovuto correre a tapparle la bocca e ad appoggiarle la canna sulla faccia.*

*Dopo qualche secondo sono arrivate strepitando le due bambine, Ho fatto lo sbaglio di lasciare la bocca di Anna e così a strillare erano in tre. Ho strillato pure io, ma poi siccome era inutile mi sono seduto sul letto a non fare niente.<sup>234</sup>*

K plánovanému znásilnění dona Luigina za přítomnosti jeho dcery nakonec nedojde, Pericle si svým způsobem uvědomuje, že nechce otročit svému prostředí a jeho zákonům, a pod silným nánosem prožitého i vykonaného násilí ukazuje jistou morální hranici. V průběhu cesty na sever si začal v rámci svých možností uvědomovat sebe sama, zjišťuje, že vlastně touží jen po klidu a „slušném“ životě v ústraní. Cítí potřebu odejít, přičemž si plánuje klidnou budoucnost s Nastasií kdesi v Polsku, financovanou z výkupného od dona Luigina. Tím je výrazně narušen mechanismus žánru *noir*, kam bývá Ferrandino často zařazován ve smyslu definice žánrů, která, jak už jsme se zmínili výše, je v Itálii poměrně chaotická a často nebere v potaz dlouhodobý trend jejich vzájemného míšení. Závěr románu představuje vlastně takový malý happy-end, třebaže tušíme, že nemůže trvat dlouho.

Právě Periclův „naivní“ pohled na svět a nereflektovaná přizpůsobivost rodnému prostředí, které připomínají optiku dítěte, ještě akcentují násilí a poměry v Neapoli, ovládané camorrou. Pericle glosuje mafiánské praktiky stejně jako Forrest Gump americkou poválečnou historii s podobným efektem, který čtenáři odhaluje jejich absurditu a kontrast s ideály, jež intenzivně proklamují média i politici, s důrazem na zrudnost a bestialitu popisovaných scén.

Společným jmenovatelem dvou románů, které Ferrandino v 90. letech vydal, je samozřejmě Neapol a každodenní způsob života ve čtvrtích, jež jsou malými uzavřenými světy, v nichž bují kriminalita na všech úrovních. Zákony neapolské džungle zmiňuje už ve své prvotině, šířeji je pak rozvádí v druhém románu s příznačným názvem *Rispetto*, kde se stávají hlavním tématem.

---

<sup>234</sup> FERRANDINO, Giuseppe. *Pericle il Nero*. Milano : Adelphi 1998, s. 123. Otevřel jsem dveře a se samopalem pověšeným v ruce, abych jí moc nevyděsil, jsem rychle řekl: „Anno, prosím tě, jestli budeš rvát, zabiju holky.“ Začala rvát stejně a musel jsem jí běžet zacpat pusy a opřít hlaveň o tvář. Po pár sekundách halasně dorazily holky. Udělal jsem chybu, že jsem Anně sundal ruku z pusy, takže řvaly ve třech. Začal jsem ječet taky, ale pak, protože to bylo zbytečný, jsem se posadil na postel a nedělal nic.



*Lei, come tutti a Napoli, conosceva solo la regola degli occhi: quando tu e una persona vi incontrate non conta chi sei o chi non sei: da come vi guardate si capisce chi deve comandare.*<sup>235</sup>

V tomto směru musíme opět zmínit Sciasciův román *Il giorno della civetta*, kde mafiánský boss vykládá policejnímu kapitánovi nepsaná pravidla tamní společnosti, vyznačující se velmi podobným světovým názorem. Ferrandino se v druhém románu *Il rispetto* přímo vyžívá v charakteristikách neapolských postav:

*Questo mi inquina quanto non vi saprei dire. È un ragioniere, 'sto zozzone! È uno che magari senza che neanche sapete niente, neanche sapete che gli avete fatto un torto, capace che vi aspetta per tre notti dentro a un vicolo con una mitraglietta nel giornale!*<sup>236</sup>

Násilí je opět prezentováno jako nedílná součást každodenního života, jako jeden z tolika běžných povahových rysů. Což se naplno projevuje i v neapolském dialektu a jazykovém stylu celé knihy – autor pro násilná invetiva, většinou plodící komický efekt, nechodí daleko. Kromě „úsměvů na vyhození z okna“, a rvaček popisovaných v odlehčeném stylu filmů s Budem Spencerem a Terencem Hillem často narážíme na dialogy následujícího typu:

*„Toccamì ancora due secondi e torno per ammazzarti,“ ha sibilato lei.*

*„Oh, oh. Sta' calma. E ritieniti fortunata che non ti spacco la faccia a boffettoni. Ma che ti zompa in mente? Perché ti metti a fare la stronza così? Io ti rovino, scema. Ti spappolo le ossa. Ti scanno.“*<sup>237</sup>

---

<sup>235</sup> FERRANDINO, Giuseppe. *Il rispetto (ovvero Pino Pentecoste contro i guappi)*. Milano : Adelphi 1999, s. 35. Stejně jako všichni v Neapoli znala jen pravidlo očí: když se setkáš s nějakou osobou, je jedno, kdo jsi nebo kdo nejsi: podle toho, jak se na sebe podíváte, se pozná, kdo poroučí.

<sup>236</sup> Ibidem, s. 12. Ten mě čtvrtil, že bych vám to vůbec nedokázal vyličit. Účetní je to, ten hnusák! Je to ten typ, co, aniž byste o tom třeba vůbec věděli, ani nevíte, že jste mu ukřivdili, je schopnej čekat na vás po tři noci v postranní uličce se samopalem v novinách!

<sup>237</sup> Ibidem, s. 14. „Dotýkej se mě ještě dvě sekundy a přijdu tě zabít,“ zasyčela.

„Prr, prr. Uklidni se. A buď ráda, že ti nezmaluju hubu. Co ti přeskočilo v palici? Proč se chováš jako kráva? Já tě zničím, ty slepice. Zpřelámu ti všechny hnáty. Podříznu tě.“

Pokud je *Pericle il Nero* neapolským Forrestem Gumpem, *Il rispetto* se dá v tomto směru přirovnat k dalšímu kultovnímu americkému snímku 90. let, již několikrát zmíněnému *Pulp Fiction*, ovšem s reálným neapolským podložím. Ferrandino jako autor komiksů má obecně k *pulp* velmi blízko. Atmosféru místní kriminality dokresluje líčení neapolské čtvrti, kde se všichni znají jako na vesnici, a ve stylu velkoměstských světáků se přitom pohrdavě vymezují vůči buranům z neapolského „hinterlandu“.

Hlavní postava Pino Pentecoste se živí jako soukromé očko a v souladu se stylem *noir* patří spíše do kategorie outsiderů, kteří docela často šlápnou vedle a celkově mají v kariéře smůlu, ale berou to s ironickým nadhledem. Hned na začátku příběhu Pino vysvětluje, proč se stal soukromým detektivem: protože mu to připadalo zajímavé a protože se mu líbí filmy s Miki Stewartem. Román začíná návštěvou camorristy nižšího rangu v Pinově kanceláři. Camorrista soukromému detektivovi nabízí podezřele dobře placenou a zároveň podezřele jednoduchou práci. Pino odmítá a bezděky se ocitá uprostřed války několika konkurenčních klanů, v níž jde o krádež ušlechtilého plnokrevníka. Celou záležitost nakonec vyřeší, aniž by prakticky opustil vlastní úřadovnu. V jeho kanceláři se střídá celá škála postav, od místního kněze a samolibého policejního komisaře po „vojáky“ jednotlivých klanů a jeho roztouženou přítelkyni. Ferrandino proti rozporcování příběhu a následného skládání mozaiky (*Pulp Fiction*) staví klasickou divadelní jednotu místa (i času). Technika diskontinuity narativní struktury se ostatně objevuje už v literatuře i ve filmu 80. let (Tondelliho *Altri libertini* a *Rimini*; Jarmuschův *Mystery Train*), a vrcholu dosáhla díky Tarantinovi v letech devadesátých, ale Ferrandino klasickými prostředky, naprostým opakem módní narativní techniky, vytváří strhující a napínavý příběh, který srší komickými prvky. V žádném případě se ale nejedná o komedii nebo snad humoristický román. Tady se umírá doopravdy a denně, Neapol a její realita se hlásí o slovo, na což nás i sebe upomíná sám protagonista:

*Quando ci rimane qualcuno, ci resti come un totano. Fin lì è tutto un gioco, alla fin fine, pure i ringhi e le zannate. Ma quando ci rimane qualcuno ti trovi con la bocca aperta e la lingua appesa. Non senti niente. Ti pare che tutto si stia zitto.*<sup>238</sup>

---

<sup>238</sup> Ibidem, s. 118. Když na to někdo dojde, jseš z toho magor. Do té doby je koneckonců všechno jen hra, i to cenění zubů a ty šrámy. Ale když na to někdo dojde, čumíš s otevřenou hubou a

Jak už jsme se zmínili, není tématem románu spleť a neuvěřitelně rychlý sled událostí, ale různé pohledy na pojetí mezilidského „respektu“, jak už ostatně napovídá sám název románu. Pinův „respekt“ je respekt před životní zkušeností, respekt, který vás při pohledu na dotyčnou osobu donutí sklopit oči a „stáhnout ocas“. Autoritativní policejní komisař, na základě vlastního přesvědčení, Pinův respekt naopak považuje za strohou životní teorii silnějšího. Na tomto místě Ferrandino nejednoho čtenáře možná usvědčí ze stejné povrchnosti, jakou „trpí“ komisař, při pohledu na neapolskou realitu a zdánlivé a paušalizující, darwinovské evoluční krédo. Respekt má v Pinově podání mnoho tváří, jednou z nich je také respekt před sebou samým, jehož nedostatek Pino v závěru příběhu vyčítá onomu návštěvníkovi své kanceláře, jehož přičiněním se dostal do ožehavé situace:

*„Sei quel tipo di porco, Tullio. Un po' cacone, che va in chiesa a confessarsi, ma che poi, quando sta con le spalle al muro, ammazza. A tradimento e senza far saper niente, ma ammazza.“*<sup>239</sup>

V každém případě jsou tyto individuální zásady pro přežití v mafiánských zónách nezbytně nutné, vzpomeňme na hrdinu předchozího románu Pericla, který z jejich nedostatku nutně stojí na nejnižším stupni žebříčku zločinem ovládané společnosti. Nebo opět na realistická slova dona Mariana v Sciasciově *Il gorno della civetta*, který se kapitánovi snaží osvětlit způsob fungování celého „opěvovaného lidstva“. Společným jmenovatelem oblastí, které se Neapoli podobají, je permanentní válečný stav, jenž panoval a panuje na Sicílii, v Kalábrii, v Kampánii, v Apulii, ale postupem času se šíří čím dál víc na sever země. Zatčený boss cosy nostry Totò Riina v 90. letech přirovnal Palermo k Sarajevu<sup>240</sup>, stejná slova použil také Peppe Lanzetta v povídce *Sognavano la vita*, a stejně se vyjádřil i Carlo Lucarelli v případě Bologny v románu *Il giorno del Lupo*, který autor zamýšlel jako parafrázi na proslulé Sciasciovo dílo.

---

vyplazeným jazykem. Necítíš nic. Připadá ti, že všechno ztichlo.

<sup>239</sup> Ibidem, s. 113. „Ty jseš takový prase, Tullio. Trochu posránek, co chodí do kostela ke zpovědi, ale potom, když stojí zádama ke zdi, zabíjí. Zákeřně a bez varování, ale zabíjí.“

<sup>240</sup> Srov. LUCARELLI, Carlo. *La mattanza. Dal silenzio sulla mafia al silenzio della mafia*. Torino : Einaudi 2004, s. 7.

*Sono un poliziotto, minchia, ho sette anni di servizio sulle spalle e con tutto quello che succede in giro, sparatorie per le strade, rapinatori che ammazzano, Bologna che sembra Sarajevo...*<sup>241</sup>

## 5.2. Mafie z pohledu „seveřana“

Carlo Lucarelli, spisovatel, scénárista a novinář se širokým polem působnosti – od detektivních románů s větší či menší příměsí prvků *noir* po televizní pořady – se už od 90. let soustavně zabývá temnou stránkou slunné Itálie a upozorňuje na nekonečnou řadu zločinů mafiánských organizací. Právě v souvislosti s italskou organizovanou kriminalitou má velký význam jeho román *Il giorno del lupo* z roku 1994, který programově navazuje na Sciascūv *Il giorno della civetta*.

Jde o poslední ze série románových příběhů smolařského, ale čestného inspektora Coliandra (Lucarelli kromě toho vytvořil další dvě detektivní osobnosti: komisaře De Lucu a inspektorku Grazii Negro, kterou jsme se zabývali v analýze románu *Almost Blue*), jehož působištěm je Bologna. Lucarelli chtěl stvořit detektiva amerického střihu v italském prostředí, vybaveného všemi typickými neřestmi, ale i dobrými stránkami italské policie: Marco Coliandro je pravým opakem klasického detektivkového inspektora, vlastně by se dal označit za „antihrdinu“, zcela ve smyslu žánru *noir*. Skutečným inspektorem je paradoxně pouze v povídce, která se o něm zmiňuje jako první (povídka s názvem *Nikita* vyšla v antologii bolognské skupiny Gruppo 13 *I delitti del Gruppo 13*) a na konci románu *Il giorno del lupo*. V mezidobí to kvůli své nešikovnosti a služebním přešlapům dopracoval na vrchního dozorce v zásobovacím oddělení bolognské kvestury. Svému okolí se jeví poměrně primitivně, jako rasista a mačo. Vztahy s opačným pohlavím nápadně připomínají úspěchy v jeho profesionální kariéře. Miluje americké akční filmy, které při práci s oblibou cituje: jeho největším vzorem je Clint Eastwood coby drsný filmový inspektor Harry Callaghan. Ačkoli se za každých okolností snaží působit stejně drsně, nesnáší pohled na krev ani tvrdý alkohol.

---

<sup>241</sup> LUCARELLI, Carlo. *Il giorno del lupo*. Torino : Einaudi 1998, s. 5. Jsem policajt, kurva, mám na hrbu sedm let služby, a to všechno, co se děje kolem, střilečky na ulicích, únosci, co zabíjejí, Bologna, co vypadá jako Sarajevo...

Ve svém posledním románovém příběhu se Coliandro, který se v práci potýká hlavně s chybnou objednávkou borůvkových jogurtů, dočká případu, který je „hoden“ jeho schopností. Čirou náhodou se v kancelářích kriminálky setká s Nikitou, dívkou, která se po jeho boku objevuje pravidelně jako osoba zasvěcená do nepřehledného bolognského „undergroundu“. Nikita aktuálně pracuje pro kurýrní službu a nechtěně přitom otevře jeden ze svěřených balíčků, jehož obsah je předmětem války konkurenčních mafiánských klanů. Coliandro s Nikitou začnou pátrat po majiteli a přitom se dostanou do otevřené palby mezi oběma frontami. Coliandra dokonce kvůli zdánlivým obchodům s mafií začne stíhat policie, přičemž se ukáže, že vysoký úředník pro boj s mafií, v jehož pomoc Coliandro doufal, s mafií sám spolupracuje. Závěrečná přestřelka končí pro Lucarelliho antihrdinu a jeho společníci šťastně, a následuje jeho povýšení na inspektora. Román je proložen doslovnými přepisy policejních odposlechlů mafie, protokoly a novinovými zprávami, které příběh doplňují a umožňují čtenáři uchopit jeho logiku.

Název záměrně parafrázuje Sciasciovu klasiku s cílem ukázat, jak se mafie od počátku 60. let změnila. V první řadě se z jihoitalské kolébky rozšířila mj. až do Bologne – oblasti na severu dodnes řada lidí považuje za mafií nedotčené. A právě zde vidí Lucarelli úlohu prózy – zprostředkování reality, která se skrze narativní zpracování a čtenářskou reflexi mění ve veřejné gesto a vrhá světlo na určitou událost nebo epochu. Lucarelli později, od roku 1998 prostřednictvím televizních pořadů *Mistero in blu* a *Blunotte* (RAI) v tomto smyslu vyhlásil mafiím a problematickým tématům italské společnosti otevřenou „informační“ válku a vybral si jako bitevní pole médium se zdaleka největším dosahem.<sup>242</sup>

Proč se ze sovy stal v 90. letech vlk? Odpověď v románu dává v exkluzivním interview s novinářem Carlem Lucarellim sám boss jednoho z „přivandrovalých“ klanů:

---

<sup>242</sup> Pokus o politicko-ideologickou funkčnost žánru *noir* provedla rovněž již zmíněná římská skupina *Neonoir*. Antologie *Italian Tabloid. Crimini e misfatti dentro il cuore dello Stato* z roku 1997, který se autorce práce bohužel nepodařilo opatřit, obsahuje 12 povídek, rozdělených do oddílů *Stragi di Stato* (Státní masakry), *Criminalità organizzata* (Organizovaná kriminalita), *Corruzione e politica* (Korupce a politika) a *Cronaca violenta* (Kronika násilí). Cílem tohoto velkorysého projektu je zpracovat temné stránky italské poválečné historie (poměrně nápadná paralela s Lucarellim, třebaže ho skupina jako autora *noir* neuznává), od únosu a vraždy Alda Mora po atentát na náměstí Piazza Fontana. Skupina zde proklamuje status angažovanosti a zpracování reálných problémů italské společnosti pomocí žánru *noir*, v její bohaté produkci se jedná spíše o ojedinělý počín.

„(...) Gli affari fanno bene all'Italia e bisognerebbe parlare più di lavoro e meno di mafia, come dice il sindaco di Milano. No, adesso ci sono i lupi... anche gli ominicchi e i quaquaraquà ora hanno messo i denti e sparano. Ecco, se avesse dovuto scriverlo adesso il suo libro, quel brav'uomo di Sciascia avrebbe dovuto chiamarlo *Il giorno del lupo*, altro che della civetta. Questa è gente priva del minimo senso...“

„Dell'onore?“

*Don Masino non sorride più. È ora di smetterla e di ascoltare.*

„Della discrezione. Banditi, gangster che suppliscono con la ferocia alla mancanza di professionalità e di organizzazione, fidandosi di quella strana impunità magica che finora li ha assistiti. Gente che spara per le briciole, che vuole tutto e subito e non ha rispetto per nessuno. Lupi... e basta.“<sup>243</sup>

V roce 1994 se už mafie skutečně přestala těšit „magické beztrestnosti“, po krvavých atentátech v roce 1992 a zatčení hlavního sicilského bosse Totò Riiny se postoj státu i veřejnosti k mafiím změnil. Cosa nostra se stáhla do ústraní, ale to neznamená, že by organizovaný zločin přestal existovat, oslabením sicilské mafie spíše jen vzrostla konkurence na kriminální scéně a síly se vyrovnaly. V porovnání se Sciasciovým románem se změnil i postoj lidí, kteří žijí v severní polovině Itálie, k mafiím obecně: zatímco v *Il giorno della civetta* kapitánovi přátelé na severu naléhají, aby jim přítel vyprávěl o „té tajemné Siciílii“ a jejich postoj vyznívá víceméně fascinovaně, jsou hrdinové Lucarelliho románu záměrně přímo konfrontováni s často popíranou skutečností, že mafie dorazily i k nim. Zbývá dodat, že románová postava odvážného zpravodaje regionálního periodika, Carla Lucarelliho, interview s donem Masinem i přes „dobře míněné rady“ uveřejní slovo od slova a zanedlouho v tomtéž listu objevujeme tuto výmluvnou noticku:

*Sabato Sera – Settimanale del Comprensorio Imolese*

*GRAVE INCIDENTE OCCORSO A UN NOSTRO COLLABORATORE*

---

<sup>243</sup> Ibidem, s. 115. „(...) Obchody dělají Itálii dobře a mělo by se mluvit víc o práci a méně o mafii, jak říká starosta Milána. Ne, teď jsou tu vlci... i človíčkům a krákorám narostly zuby a střílejí. Heleďte, kdyby měl ten dobrý muž, tenhle Sciascia, psát svoji knihu teď, musel by ji pojmenovat *Den vlka*, kdepak sova. Tohle jsou lidi, co nemají nejmenší smysl...“ „Pro čest?“ Don Masino už se neusmívá. Je na čase toho nechat a poslouchat. „Pro diskrétnost. Banditi, gangsteři, co krutostí nahrazují nedostatek profesionality a organizovanosti, a spoléhají se přitom na tu podivnou, magickou beztrestnost, která jim až doteď pomáhala. Lidi, co střílejí pro pár drobků, co chtějí všechno a hned a nemají před nikým úctu. Vlci... a basta.“

*Frattura della gamba e del braccio e dell'indice della mano sinistra per Carlo Lucarelli, caduto dalle scale di casa nei giorni scorsi.*

*„Lo so che sono soltanto tre gradini e che sotto c'è il prato,“ dice Lucarelli dal suo letto all'Ospedale Nuovo di Imola, „ma si vede che sono caduto male. Avrò battuto la testa perché non mi ricordo niente. Non fatemi altre domande. Sono caduto per le scale e basta.*

*A Lucarelli va l'augurio di una pronta guarigione di tutta la redazione.<sup>244</sup>*

V případě románu *Il giorno del lupo* je opět těžké určit jeho žánr, přikloňme se spíše k obvyklé kontaminaci jednotlivých žánrů. Inspektor Coliandro je klasický ztroskotanec žánru *noir*, na druhou stranu román končí zdánlivým happy-endem, minimálně pokud jde o Coliandrovo vytoužené povýšení na inspektora. Hlavní postavy, které tahají za nitky, ale přílišnou škodu neutrpěly, spojení vysokého úředníka pro boj s mafií s organizovaným zločinem je „zameteno pod koberec“ – tato postava, která byla zpočátku Coliandrovým vzorem neúplatného charakteru, tiše odchází do penze. Konec je tedy podobný jako u Sciascii: boj odhodlaného jednotlivce se všemocnou mafií vyznívá do prázdna, dokud se nenajde další idealista, který po krátké době opět ztroskotá.

Lucarelliho specialitou je fakt, že v narativním textu věrně cituje sdělovací prostředky (třebaže se s podobným postupem můžeme setkat už v Brolliho románu *Animanera* z roku 1994). Novinové zprávy jsou věrně napodobeny do posledního detailu, s odpovídajícím grafickým layoutem, a ve výše zmíněném románu *Almost Blue* i v *Il giorno del lupo* přispívají nejen k věrnější nápodobě skutečnosti, ale také ve smyslu mediální výchovy ke konfrontaci verze příběhu z pohledu jeho bezprostředních protagonistů a obrazu, jaký o něm přinášejí média. A ten se vždy liší. V *Il giorno del lupo* autor zapojuje i „kopie“ policejních protokolů, které v tomto případě ale slouží jako narativní prostředek, nebo dokumentární záznam k lepšímu osvětlení komplexních souvislostí příběhu.

---

<sup>244</sup> Ibidem, s. 160. Sobotní večer – Týdeník imolské oblasti: VÁŽNÁ NEHODA NAŠEHO SPOLUPRACOVNÍKA. Carlo Lucarelli si v minulých dnech při pádu ze schodů u sebe doma přivodil frakturu nohy, paže a ukazováčku levé ruky.

„Vím, že jsou to jen tři schody a pod nimi je trávník,“ říká Lucarelli na lůžku v Nové nemocnici v Imole, „ale jak je vidět, spadl jsem nešťastně. Zřejmě jsem se uhodil do hlavy, protože si na nic nevzpomínám. Žádné další otázky. Spadl jsem ze schodů a dost.“ Celá redakce přeje Lucarellimu brzké uzdravení.

Velmi podobný přístup ke společenské úloze narativní prózy, nebo chceme-li žánru (římská skupina *Neonoir* považuje Massima Carlotta nikoli za autora *noir*, ale za příslušníka italské tendence, kterou Fabio Giovannini nazval *true crime*, a která stojí na pomezí černé kroniky a realistického románu<sup>245</sup>) zastává i Massimo Carlotto<sup>246</sup>, který také pravidelně přispívá do levicového deníku *Il Manifesto* a ostře kritizuje poměry v Itálii. V roce 1995 debutoval autobiografickým románem *Il fuggiasco* a od té doby je velice plodným autorem: my se budeme níže zabývat jeho prvním románem z cyklu, jehož hrdinou je soukromý detektiv Aligátor, zřejmě nejznámější Carlottova postava.

Carlotto se sám označuje za zástupce směru zvaného *noir mediterraneo*, jehož ideovým otcem byl Francouz Jean-Claude Izzo, autor „marseillské trilogie“ kriminálních románů s bývalým policistou Fabiem Montalem. Především v posledním dílu této trilogie, nazvaném *Solea*, Izzo odhaluje propojení organizovaného zločinu, politiky a ekonomiky v nadnárodním měřítku a popisuje globální kriminalitu, která se rozšířila do celé Evropy. Filozofií „středomořského *noir*“ je demaskovat tento stav a ukázat z něj čtenáři co nejvíce, aktivně se této realitě postavit a bojovat proti ní zbraněmi kultury. Carlotto se v současné době věnuje pranýřování stávajících poměrů s ještě větší intenzitou než v 90. letech. Romány jako *Perdas di Fogu* (2008; se skupinou Mama Sabot na téma ilegálního zbrojního průmyslu) nebo *Mi fido di te* (2007; s Francesem Abatem na téma ilegálních obchodů s potravinami) vznikly ve spolupráci s dalšími autory, protože důkladné rešerše, které je Carlotto zvyklý provádět, není jediná osoba schopna zpracovat. Jak už bylo řečeno, počátky této aktivity u něj můžeme vysledovat už v 90. letech.

Carlottův román *La verità dell'Alligatore* splňuje nejen všechna pravidla žánru *noir*, ale obsahuje i právě zmíněnou angažovanost, třebaže ještě není tak explicitní. Hlavní postavou je bývalý zpěvák bluesové skupiny *Old Red Alligators*, který byl ještě jako student nespravedlivě odsouzen k sedmi letům vězení za teroristickou činnost. Díky svým kontaktům z tohoto období se pohybuje na hranici legality,

---

<sup>245</sup> Srov. GIOVANNINI, Fabio. *Storia del noir*, op. cit., s. 163-165.

<sup>246</sup> Massimo Carlotto byl v roce 1976 odsouzen za vraždu studentky, jejíž tělo náhodně našel v jejím bytě. Nejprve byl sice pro nedostatek důkazů prohlášen za nevinného, ale následně odsouzen na 18 let vězení. Carlotto uprchl nejprve do Paříže a potom do Mexika, ale o tři roky později ho zatkla mexická policie a byl vydán zpět do Itálie, kde byl uvězněn. V roce 1989 nařídil nejvyšší kasační soud nové projednání případu, v jehož rámci byl Carlotto nejprve shledán nevinným, v revizi rozsudku ale opět odsouzen na 18 let odnětí svobody. Tlak veřejnosti ohledně „největšího skandálu italské justice“ byl ale mezitím tak silný, že Carlotto získal v roce 1993 milost z rukou prezidenta republiky Scalfariho. Celkem strávil pět let na útěku a šest let ve vězení.



žije v rodné Padově a živí se „načerno“ jako soukromé očko. Proti své vůli přijme zakázku advokátky, jejíž klient, podle jejího tvrzení nevinně odsouzený za vraždu, uprchl z vězení. Aligátor má za úkol ho vyhledat. Postupně se ale ukáže, že se uprchlý vězeň zřejmě dopustil další vraždy. Aligátor do případu vkládá stále větší energii: v nevinně odsouzeném člověku nemůže nevidět paralelu s vlastním osudem, který ho dostatečně poučil o omylech italské policie a justice. Kritickým očima zkoumá okolnosti čerstvé vraždy a dochází k závěru, že byla zinscenována. Uprchlík nakonec nachází, ale ten mezitím spáchá sebevraždu. Aligátor je jako posedlý: s bývalým spoluvězněm, zkušeným, ale „čestným“ členem podsvětí, pátrá na vlastní pěst a chce spravedlnost. Přezdívkou Aligátor jako by byla hlavní postave (která se ve skutečnosti jmenuje Marco Buratti) ušitá na míru, třebaže pochází ze jména jeho bývalé hudební skupiny: klidný a melancholický muž, který jakmile se do něčeho zakousne, nejen, že nepustí, ale ještě začne bouřlivě čerit okolní vody.

*Aveva la possibilità di ricominciare e proprio sul più bello l'hanno fottuto. Tutti! La Belli che ha giocherellato con la sua vita, l'assassino che l'ha incastrato, la giustizia che gli dà la caccia e l'eroina che l'ha ammazzato. Qui non si tratta di giocare a guardie e ladri ma di ristabilire la verità. Era innocente. Ha diritto ad avere giustizia anche se è morto.*<sup>247</sup>

Hraje ale příliš vysokou hru, takže jako nepohodlný svědek nakonec musí zachraňovat i sám sebe. V bezvýchodné situaci, v níž se ukazuje, že veškeré státní orgány a instituce jsou zkorumpované (policie, soudy, nemocnice), volí Aligátor mediální válku proti pachatelům, kteří pocházejí z nejvyšších vrstev společnosti a mají prakticky neomezenou moc. S ostatními politickými a podnikatelskými elitami se sdružují v řádu, jenž silně připomíná nechvalně proslulou zednářskou lóži P2, a která je také jen zástěrkou k nelegálním obchodům a kriminalitě v nejvyšších sférách společnosti. Hlavou je vážený padovský advokát Sartori:

*Sono passati indenni attraverso tutti gli scandali, tangentopoli compresa. Tutti processi nei quali Sartori, guarda caso, ha fatto parte dei collegi di difesa. Il che*

---

<sup>247</sup> CARLOTTO, Massimo. *La verità dell'Alligatore*. Roma : Edizioni e/o 1995, s. 66. Měl možnost začít znova a zrovna v nejlepším ho podrazili. Všichni! Belliová, která si pohrávala s jeho životem, vrah, který ho nastrčil místo sebe, justice, která na něj pořádá hon a heroin, který ho zabil. Tady už nejde o hru na četníky a zloděje, ale o rekonstrukci pravdy. Byl nevinný. Má právo na spravedlnost, i když je mrtvý.

*significa sapere e sapere è potere. In questa città il ricatto è la norma in certi ambienti e il nostro amico è un maestro del ramo. Con gli anni si è costruito una sua corte fatta di poliziotti, carabinieri, impiegati, cancellieri del tribunale, ma anche delinquenti di ogni risma. Non gli costerebbe nulla ordinare l'eliminazione tua e di Rossini o, se preferisci, farvi trovare a casa o in macchina un chilo di eroina e farvi sbattere per una ventina d'anni nelle patrie galere.*<sup>248</sup>

Aligátor je nakonec v zájmu vlastního přežití donucen aktivně jednat, použít nástroje podsvětí. Zvláště působivá je scéna, v níž je nutné odstranit dva mafiány, u kterých si Sartori objednal vraždu Aligátora a jeho partáka Rossiniho. Oba bratři hloubí poměrně nevzrušeně vlastní hrob s vědomím, že smrt je nevyhnutelná, s čímž se ale bez větších problémů smířili. Jako by šlo o hru: ano, prohráli jsme a porážku musíme přijmout se vším všudy. Vyrovnanost se stavem věcí v tomto případě neplatí pro Aligátora: když ho jeden z mafiánů požádá, aby ho zastřelil on, „protože ho zná a může ho tak na věčnosti proklít“, situaci nezvládne a špinavou práci musí vyřídit parták Rossini. Spravedlnost za každou cenu ano, ale špinavé ruce, které to s sebou v této společnosti nutně přináší, ne?

*„Ho le mie regole,“ spiegai a Rossini. „Voi avete le vostre e i 'regolari' altre ancora. Ho scelto di fare questo mestiere perché mi permette di non stare con nessuna delle due parti. Ogni tanto mi capita di dover mediare con la mia coscienza e di adeguarmi ad alcune regole ma uccidere significherebbe stravolgere tutta la mia vita e sono troppo vecchio per diventare un altro. Mi dispiace ma non posso farlo“.*<sup>249</sup>

Závěrečné řešení problému, který na sebe Aligátor přivolal, je jediným možným východiskem: Carlotto jeho prostřednictvím zároveň představuje italský

---

<sup>248</sup> Ibidem, s. 156. Přežili bez úhony všechny skandály, včetně Tangentopoli. Samé procesy, ve kterých byl Sartori, jaká náhoda, členem obhajoby. Což znamená vědět, a vědění znamená moc. V tomhle městě je vydírání v určitých vstvách společnosti norma a náš přítel je v tomhle oboru expert. Časem si vybudoval vlastní družinu z policajtů, karabiníků, úředníků, soudních úředníků, ale taky ze zločinců všeho druhu. Nic by ho nestálo objednat tvoji a Rossiniho popravu, nebo, chceš-li, nechat u vás doma nebo v autě najít kilo heroinu a strčit vás na takových dvacet let do lochu.

<sup>249</sup> Ibidem, s. 245. „Mám svoje pravidla,“ vysvětlil jsem Rossinimu. „Vy máte zase svoje a 'normální lidi' maj ještě jiný. Vybral jsem si tohle povolání, protože se díky němu nemusím přidat ani na jednu stranu. Někdy se mi stává, že musím vyjednávat se svým svědomím a některým pravidlům se přizpůsobit, ale vraždit by znamenalo obrátit můj vzhůru nohama, a na to, abych se stal někým jiným, jsem už moc starej. Je mi líto, ale nemůžu to udělat“.

projekt Luther Blissett. Neustále se měnící levicový kolektiv umělců, performerů, squatterů, undergroundových magazínů a IT specialistů s cílem demaskovat povrchní fungování systému masových médií byl pod tímto jménem aktivní v 80. a 90. letech. Italská odnož fungovala v roce 1999 „rituální sebevraždu“, poté její ideologické poselství převzala skupina s názvem Wu Ming. Z dílny bolognských aktivistů pochází kolektivně napsaný historický román *Q*, který byl přeložen do mnoha jazyků. Dokud jeho autoři v roce 1999 veřejně nevystoupili, horečně se spekulovalo o jeho autorství, uvažovalo se dokonce o Umberto Ecomi. Aligátor jejich služby využije k zinscenování mediální kauzy, jejíž protagonistou je advokát Sartori a která je jedinou možnou cestou, jak ho zničit.

### 5.3. Pohled mimo Itálii

Se srovnatelným kritickým zápalem jako u Massima Carlotta se setkáme také u Pina Cacucciho, který se ovšem zaměřuje na poměry v latinské Americe, hlavně v Mexiku. Čerpá přitom ze svých častých pobytů v zahraničí, kam poprvé unikl před „nesnesitelnou Itálií 80. let“. Sám se definuje jako autor „dobrodružných románů“.

Cacucciho druhý román *Puerto Escondido*, který vyšel v roce 1990 a stal se bestsellerem, však ještě o Itálii pojednává. Je zajímavé, že dokud se hrdina románu zdržuje v Itálii (v Evropě), je text poměrně ironický a velmi vtipně napsaný, dalo by se říct satirický. Jakmile se ale přeneseme do Mexika, atmosféra se kompletně změní, a začne být temná nebo naopak plná barev, ale v žádném případě satirická.

Mladý protagonista patří do klubu smolařů a má leccos společného například s Lucarelliho inspektorem Coliandrem, jen s tím rozdílem, že dosud neměl s policií nic společného. Čirou shodou náhod je svědkem scény, v níž postarší policejní důstojník zastřelí svého kolegu, a od té doby se komisaře jménem Everardo Schiassi nemůže zbavit. Tato postava nám svou svérázností opět někoho připomíná – totiž komisaře Olivieriho z Pinkettsova románu *Il vizio dell'agnello* (oba obstarožní policisté své románové protějšky mimochodem oslovují „synáčku“ – „figliolo“). Komisař Schiassi je starý, mírný vyšetřovatel, který budí na první pohled úctu, nikoli ale u našeho hrdiny, který si vzpomíná, že důvodem, proč se právě nachází s těžkým střelným zraněním v nemocnici, je právě Schiassi. Z Itálie před jeho šílenou „náklonností“ uniká do Španělska, a posléze do Mexika, kde

konečně nachází skutečný život, třebaže si na něj vydělává drobnou kriminalitou. Ale v Mexiku není v tomto směru žádnou výjimkou.

Další Cacucciho román *Demasiado Corazón*, který získal cenu Giorgia Scerbanenca na festivalu *noir* v Courmayeuru (sám Cacucci ale pro svou literaturu upřednostňuje označení „dobrodružná“), vychází ze skutečné události a rozplétá intriky amerických nadnárodních společností v Tijuane, kde ve spolupráci s místní mafií provozují výnosné obchody s likvidací radioaktivních odpadů na úkor místního chudého obyvatelstva. Možná jde o paralelu s italskými poměry? Možná, ale Cacucci je povrchní, citově vyprahlou Itálií 80. let spíše znechucen („*L'Italia odierna è coma una birra analcolica: insensata.*“<sup>250</sup>), a je naopak fascinován nezdolností prostých Mexičanů, kteří jsou poraženými, ale zároveň v sobě nosí nezdolnou vůli žít a nevzdávat se, vůli ke vzpouře, kterou možná právě v italské společnosti postrádal. „(...) *le mie non possono essere che contro storie, cioè in contrapposizione alle menzogne e alle dimenticanze dei libri di scuola, dei giornali e dei telegiornali...*“<sup>251</sup> Cacucci přitom zásadně nepovažuje celý západní svět, včetně Itálie, za srovnatelný s násilím v tzv. třetím světě. Násilí v Itálii, která se překrývá s celým Západem, pro něj není relevantní, je nicotné, možná stejně jako důvody, které k němu vedou.

*Considero la nonviolenza un lusso, che noi possiamo, anzi dobbiamo assolutamente concederci. Se invece vivi in un luogo dove ti ammazzano tutta la famiglia perché hai preteso un pezzetto di terreno su cui coltivare mais e fagioli, o vedi sterminare l'intero villaggio perché hai scioperato durante la raccolta del caffè o delle banane... be', certi lussi sono difficili. E se sopravvivi, forse la prossima volta ti verrà istintivo di prendere un machete e difenderti, e poi il fucile perso da un soldato, e poi...*<sup>252</sup>

---

<sup>250</sup> Rozhovor Andrey Fogara s Pinem Cacuccim. In: <http://www.fucine.com/network/fucinemute/core/redirect.php?url=&pag=1&articleid=611>. Dnešní Itálie je jako nealkoholické pivo: nesmyslná.

<sup>251</sup> Rozhovor Rity Cenniové s Pinem Cacuccim. In: [http://www.libertaria.it/articoli\\_online/perdenti\\_cacucci.htm](http://www.libertaria.it/articoli_online/perdenti_cacucci.htm). (...) moje příběhy mohou být jen protipříběhy, to jest v protikladu ke lžím a opomenutím školních učebnic, novin a televizních zpráv...

<sup>252</sup> Ibidem. Nenasilí pokládám za luxus, který si můžeme, ne, který si absolutně musíme dopřát. Jestliže naopak žiješ na místě, kde ti zabijou celou rodinu, protože sis dělal nárok na kousíček země na pěstování kukuřice a fazolí, nebo kde vidíš, jak vyhladí celou vesnici, protože jsi stávkoval během sklizně kávy nebo banánů... no, některé druhy luxusu jsou pak zkrátka těžko dostupné. A když přežiješ, možná příště instinktivně vezmeš mačetu a budeš se bránit, a potom pušku, kterou ztratil nějaký voják, a potom...

Killer ve službách americké nadnárodní společnosti v románu *Demasiado Corazón* se v mnohém podobá nájemnému vrahovi Willymu z Montanariho románu *La Perfezione*. Citové otupení je u něj ale na rozdíl od Willyho podloženo, známe jeho původ - dlouhou službu pro tajné služby USA v krvavých občanských konfliktech ve střední Americe.

*Torture, stupri e sgozzamenti non bastavano certo a metterlo in crisi: era convinto che nessuna guerra fosse „pulita“, in tutte accadevano le stesse cose. Poi, con l'eccidio di El Mozote, vedendo quegli psicopatici dell'Atlatl giocare a pallone con i neonati, lanciarli in aria per infilarli con le baionette, arrostarli nel forno del pane... Non aveva vomitato, ma c'era andato molto vicino.*<sup>253</sup>

Po nespočetných vraždách a zrůdnostech, které killer jménem Bart ve střední Americe s chladnokrevným odstupem zažil, se jeho podvědomí vzbouří. Prožité hrůzy se kumulují v jeho snech a Bart má poprvé strach – strach usnout. Proto opustí službu v armádě a nechá se zaměstnat jako šéf ochranky velké americké farmakologické firmy, která čerpá většinu příjmů z nekalých obchodů v Mexiku. Proč o něm Cacucci píše, když ho zajímají jen „poražení“? Protože Bart je svým způsobem také jedním z „poražených“, masovým produktem americké armády, který přestal spolehlivě fungovat, a stejně tak je pouhým nástrojem následujícího zaměstnavatele. Když si to jeho „porouchaný“ mozek plně uvědomí, rozhodne se spáchat sebevraždu, ale ještě předtím veškeré poměry dopodrobna vylicí na kameru italského žurnalisty, který se měl původně stat jednou z jeho obětí.

*Cos'è che speravi? Eh? Solo perché ne ho ammazzato uno che conoscevi, ma tutti gli altri? Sei un ipocrita, come il resto dei tuoi simili. Un assassino per voi è chi usa le proprie mani, preme il grilletto o comunque guarda in faccia le sue vittime, ma se uno schiaccia un bottone dall'aereo, o fa il semplice gesto di muovere masse di dollari condannando a crepare di fame milioni di pezzenti, allora...*<sup>254</sup>

---

<sup>253</sup> CACUCCI, Pino. *Demasiado Corazón*. Milano : Feltrinelli 1999, s. 42. Mučení, znásilnění a masakry určitě nestačily na to, aby dostal krizi: byl přesvědčený, že žádná válka není „čistá“, v každé se děly stejné věci. A pak, při krveprolití v El Mozote, když viděl ty psychopaty z Atlatlu, jak si hráli s nemluvněty jako s míčem, házeli je do vzduchu a napichovali je na bajonety, rožnili je v peci na chleba... Nezvracel, ale byl tomu hodně blízko.

<sup>254</sup> Ibidem, s. 180. Co sis myslel? He? Jenom proto, že jsem zabil někoho, koho jsi znal, ale co všichni ti ostatní? Jseš pokrytec, stejně jako všichni tobě podobný. Vrah je pro vás ten, kdo používá vlastní ruce, zmáčkne spoušť nebo se vůbec svým obětím dívá do obličeje, ale když někdo

Z Bartovy výpovědi vysvítá Cacucciho pojetí násilí v dnešním světě, které je naprosto neosobní a děje se v masovém měřítku. Cacucciho výpověď o otřesných poměrech v Mexiku a jinde v Latinské Americe a jejich obžaloba by se i přesto dala vztáhnout na Itálii, která je v západním světě nejviditelněji v moci mafie, ovšem mafie, která se během let také „zglobalizovala“ a „zanonymněla“, a působí stejným způsobem jako zmíněné nadnárodní společnosti.

#### 5.4. „Olověná léta“

Pokud hovoříme o násilí v italské společnosti zpracované v narativní próze, nelze nevynechat ani tzv. olověná léta, lépe řečeno jejich dědictví. Massimo Carlotto, Cesare Battisti nebo Erri de Luca – to jsou jména italské literární scény, která za sebou mají levicovou teroristickou minulost 70. let, první dva jmenovaní pak zkušenost nelegálního uprchlíka.

S Carlottovým životním příběhem a jeho zpracováním v románu *Il Fuggiasco* jsme se seznámili výše. Důvody k pronásledování Cesara Battistiho se od Carlottova případu podstatně liší. Battisti se v 70. letech dopustil několika trestných činů a v nepřítomnosti byl odsouzen za čtyřnásobnou vraždu, kterou údajně spáchal jako člen levicové extremistické organizace Proletari Armati per il Comunismo. Dlouhá léta se skrýval v Mexiku, poté žil jako politický uprchlík díky tzv. Mitterandově doktríně ve Francii, později uprchl do Brazílie, kde byl v roce 2009 zatčen. Momentálně probíhají jednání o jeho vydání mezi brazilskou a italskou vládou, doprovázené bouřlivými veřejnými diskuzemi.

V podmínkách, které tak věrně vylíčil Massimo Carlotto v prvotině *Il fuggiasco*, žije Battisti už od roku 1981. Jeho tvorba, psaná ve francouzštině, se řadí do žánru *noir*, dokonce vychází v prestižní edici „série noire“ nakladatelství Gallimard. V italsky psaném románu *L'ultimo sparo* z roku 1998 Battisti poprvé sáhl po námětu ze své minulosti. Ať už byla realita jakákoli, jeho literární kvality jsou nepopíratelné.

Román *L'ultimo sparo* s podtitulem *Un „delinquente comune“ nella guerriglia italiana* je výrazně autobiografickým příběhem skupiny levicových

---

zmáčkne knoflík v letadle, nebo jediným gestem přesune masu dolarů a odsuzuje tak ke milionům žebračů ke chcípnutí hladu, tak...

extremistů v 70. letech. Evokovat kolektivní paměť historických událostí je nesporně těžší než zachytit individuální vzpomínky. V Battistiho případě nelze tyto dvě věci oddělit, a přesto: autor se snaží o věcný odstup, právě o střizlivý pohled „obyčejného delinkventa“ na politické hnutí, které se podílelo na teroristických akcích 70. let, a na vlastní život, z něž se stává permanentní únik, ve snaze nabídnout čtenářům možnost vytvořit si vlastní úsudek o této pohnuté době, a sobě zároveň nabídnout možnost terapie, očištění paměti, ještě než si je vezme do hrobu, a „*než se stane nuceným svědkem paměti, která už mu nepatří, která byla změněna, znovu přečtena a překroucena pod čočkou nečestných pozorovatelů*“, jak píše v předmluvě.

V námětu úniku se prakticky shoduje s Carlottovým debutem *Il Fuggiasco*, třebaže ten svůj příběh pojal spíše dokumentárním a osvětlujícím způsobem, co se podmínek uprchlictví týče. Battisti už naopak čerpá z poměrně bohatých zkušeností autora *noir* a knihu otevírá strhujícím scénou policejního pronásledování pachatelů po přepadení, mezi nimiž je i hlavní, dříve už za stejný přečin trestaný protagonista. Shodou okolností pak od venkovské rodiny, u níž si vynutí přístřeší, dostane kontakt na jednoho z nejhledanějších levicových teroristů, a tím začíná jeho politická kariéra. V Miláně se potom skrývá u nejružnějších postavicek, které tvoří panoptikum individuálních osudů a motivů ke spolupráci s extrémní levicí, a proniká do labyrintu řady organizací, které mezi sebou vedou konkurenční boje.

*L'Autonomia. Dunque anche Max era dei loro. Perché non l'aveva detto subito? Mi avrebbe risparmiato tutta quella tarantella comunisteggiante. Loro, gli autonomi, non erano poi così diversi da quelli come me: portavano il passamontagna, agitavano pugni e pistole e non c'erano santi. Un vero esercito di scalmanati che aveva messo a ferro e fuoco mezza Italia e nessuno ci capiva niente. E poi, quello che mi piaceva di più dell'Autonomia erano le ragazze, se si scatenavano a letto come facevano nelle piazze c'era da rischiare una sincope.*<sup>255</sup>

---

<sup>255</sup> BATTISTI, Cesare. *L'ultimo sparo. Un „delinquente comune“ nella guerriglia italiana*. Roma : DeriveApprodi 1998, s. 49. Autonomie. Takže Max k nim taky patřil. Proč to neřek' hned? Ušetřil by mi celou tu komunistickou tarantelu. Oni, autonomisti, se ode mě koneckonců moc nelišili: nosili kukly, mávali pěstma a pistolema a nebyli mezi nima žádný svatoušci. Opravdová armáda výtržníků, která drancovala celou Itálii a nikdo nic nechápal. A pak, na Autonomii se mi nejvíc líbily holky, jestli se v posteli odvažovaly tak jako na náměstích, pak při tom moh člověka trefit šlak.

Opravdu vznešené důvody ke vstupu do organizace. Právě na tomto příkladu se Battisti snaží oddémonizovat olověná léta, mnohým teenagerům tehdy opravdu nešlo o moc víc než hrdinovi tohoto příběhu, který v Miláně vystupuje pod falešným jménem Claudio a někdy s ironií, někdy se sarkasmem si sám pro sebe glosuje jednotlivé události. Situace zvažní, teprve když Claudio, který se coby v tomto směru zkušená osoba dosud staral především o organizaci loupežných přepadení (zdroje financí pro organizaci), dostane za úkol zastřelit tajnou státní agentku, jinak velmi atraktivní ženu. Snaží se ji v duchu odosobnit, připravuje se na to, že bude muset chladnokrevně zastřelit člověka, navíc ženu. Úkol, na který si nikdo neteroufá, ale kterému se nechce nikdo vyhnout, jak v předmluvě výstižně napsal Valerio Evangelisti, jeden z nejohnivějších Battistiho zastánců v Itálii. „*Un passo dietro l'altro attraversai la città da un'estremità all'altra. Camminavo afferandomi a un viso, a una vetrina, a qualsiasi cosa che mi impedisse di sentire la violenza della verità, quella della vita, delle cose che succedevano, e non si trattava di un delirio di gioventù questa volta.*“<sup>256</sup> Nakonec se přemůže a úkol splní, jako by byl v deliriu; pomůže mu k tomu vzpomínka na zavražděného kamaráda. „*Ripensai a Ernestino, alla raccomandazione di Paolo e feci fuoco. Continuai a premere il grilletto ma non la vedevo più. Non stavo sparando a una donna ma a una sagoma, una figura inanimata dai contorni confusi che finì per abbattersi per suolo.*“<sup>257</sup> Akce rozpoutá diskuse uvnitř samotné skupiny a vlnu dalšího násilí v celé zemi. Stát reaguje tvrdě a skupina se rozpadá. Claudio je nakonec při posledním pokusu o reaktivování a financování skupiny pověřen angažováním nových „soudruhů“ pro loupežná přepadení, kteří ještě nejsou ani na prahu dospělosti:

*Mi ritrovai di fronte a una trentina tra ragazzi e ragazze dall'aria baldanzosa e incosciente. E per la prima volta nella mia vita mi sentii un criminale: che diritto avevo di mandare al massacro dei giovani compagni che magari non avevano ancora mai assaporato i piaceri della vita? Non avevo scelta e mi*

---

<sup>256</sup> Ibidem, s. 112. Krok za krokem jsem procházel město z jednoho konce na druhý. Chodil jsem a chytal jsem se určité tváře, výlohy, čehokoli, co by mi nedovolilo cítit násilnost pravdy, života, věcí, které se stávaly, a tentokrát nešlo o delirium mládí.

<sup>257</sup> Ibidem, s. 114. Znova jsem si vzpomněl na Ernestina, na Paolovo doporučení a vystřelil jsem. Mačkal jsem spoušť, ale už jsem ji neviděl. Nestřílel jsem na ženu, ale na siluetu, neživou figuru nejasných obrysů, která se nakonec zhroutila na zem.



*mostrai duro, all'altezza della situazione. Ma quando rimasi solo, lacrime e vomito presero il sopravvento.*<sup>258</sup>

Nakonec Claudio přece jen končí ve vězení, kde je po předchozím rozmetání podzemních struktur také svědkem dohasínání extrémně levicových italských hnutí. Soudruzi, kteří zůstali na svobodě, ovšem zorganizují jeho útěk (stejně jako v Battistiho reálném životě) a příběh končí dobrodružným přechodem italských hranic do Francie.

Násilí je v tomto románu prezentováno jako nutné zlo, které lze použít v nejkrajnějším případě. Claudio je sice při příchodu do Milána už zkušený „kriminálník“, doposud se ale omezoval jen na loupežná přepadení, v jejichž rámci zbraň používal jen jako zastrašující prostředek. Když musí vraždit, musí se sám přemáhat, zabijácký instinkt mu chybí. Čtenáři plasticky vyvstává před očima situace 70. let, kdy se na jedné frontě seskupovaly nejrůznější typy lidí, od starých partyzánů po mládež, která hledala rozptýlení a sama sebe, kdy nic nebylo černé, ani bílé. Velmi zajímavá je v tomto směru scéna uvnitř samotného hnutí Autonomia po ideologicky motivované vraždě státní agentky:

*La stampa si guardò bene dal pubblicare il volantino di rivendicazione dove spiegavamo le ragioni dell'attentato alla „signora nera“. E così per l'opinione pubblica passammo per dei volgari assassini che avevano ucciso un'onesta commerciante. Ciò contribuì ad approfondire la divisione all'interno del gruppo: quei compagni che fin dal principio si erano pronunciati contro l'azione ora avevano materia per attaccare quella che loro chiamavano tendenza militarista.*<sup>259</sup>

Román *L'ultimo sparo* nelze v žádném případě považovat za Battistiho zpracování vlastního příběhu, ale autobiografické rysy jsou jasné. V každém případě je příspěvkem do zpracování nedílné součásti italských dějin, krvavé

---

<sup>258</sup> Ibidem, s. 125. Ocitnul jsem se před takovou třicítkou kluků a holek s neohroženým a lehkomyšlným vzezřením. A poprvé v životě jsem si připadal jako zločinec: jakým právem jsem moh poslat do masakru mladý soudruhy, který možná ještě nikdy neochutnal rozkoše života? Neměl jsem na výběr a dělal jsem drsňáka, na úrovni situace. Ale když jsem zůstal sám, převážily slzy a zvratky.

<sup>259</sup> Ibidem, s. 115. Tisk se pečlivě vyvaroval zveřejnění letáku s požadavky, kde jsme vysvětlovali důvody atentátu na „černou dámu“. A tak nás veřejné mínění považovalo za sprostý vrahy, který zabili počestnou obchodnici. To ještě prohloubilo rozkol uvnitř skupiny: soudruzi, který se už od začátku proti akci vyslovili, teď měli v ruce důvody k napadení toho, čemu říkali militaristická tendence.

etapy, kterou Battisti v rozhovoru pro brazilský časopis Istoé v lednu 2009 označil za „občanskou válku, kterou si Itálie není schopna přiznat.“<sup>260</sup>

### 5.5. Mafie jako narativní scéna

Jak už jsme se zmínili výše, využil také Niccolò Ammaniti, jeden z „největších“ a nejúspěšnějších kanibalů, ve své tvorbě mafiánské téma, a sice únos v románu *Io non ho paura* (2001). Jestliže se ještě v *Ti prendo e ti porto via* hojně objevují prvky autorova oblíbeného *pulp*, rozhodl se autor v následujícím díle sledovat pouze jednu linii. Na Ammanitiho, který svou fantazii jinak jen těžko drží na uzdě, je jeden prostý příběh až neuvěřitelně málo. Pro scénu jihoitalského zapadáka v 70. letech se rozhodl hlavně proto, že chtěl psát o dětské duši v extrémních podmínkách, jako pouhý pozorovatel má tedy ke kriminalitě a násilí v Itálii jiný přístup než například občansky angažovaný Carlo Lucarelli. Ammaniti hledá hlavně silný příběh a stejně jako v románu *Ti prendo e ti porto via*, kterým jsme se zabývali výše, zvolil dětského protagonistu jako indikátor stavu okolního světa.

Michele Amitrani je spřízněnou duší Pietra Moroniho. V románu vzpomíná na horké léto roku 1978 kdesi na vyprahlém jihu Itálie, opět v zapadlé visce, kde opět není moře, ale jen nekonečné lány obilí. Jeho dětský svět je ještě plný příšer, oblud a pohádkových bytostí. Opět se setkáváme s motivem dětské party, s vůdcem a outsidersy, ten se ale postupně dostává do pozadí, protože Michele (který v partě hraje úlohu respektovaného člena) objeví něco, „co je jen jeho“. U opuštěného domku v lese najde stejně starého fyzicky i psychicky zuboženého chlapce. Micheleho fantazie začíná pracovat na plné otáčky: je to moje zlé dvojče, které sem tatínek schoval, aby neděsilo děti ve vsi? Je to vlkodlak, a proto ho schovávají v tmavé díře před světlem? Skutečnost je ale jiná: schoval ho tam tatínek s ostatními dospělými z Acqua Traverse.

*„Attento, Michele, non devi uscire di notte“, mi diceva sempre mamma. „Con il buio esce l'uomo nero e prende i bambini e li vende agli zingari“.*

*Papà era l'uomo nero.*

---

<sup>260</sup> In: <http://lapattumieradellastoria.blogspot.com/2009/01/lintervista-cesare-battisti.html>.

*Di giorno era buono, ma di notte era cattivo.*

*Tutti gli altri erano zingari. Zingari travestiti da persone. E quel vecchio era il re degli zingari e papà il suo servo. Mamma no, però.*

*Mi immaginavo che gli zingari erano una specie di nanetti velocissimi, con le orecchie di volpe e le zampe di gallina. E invece erano persone normali.<sup>261</sup>*

Dětská optika čtenáři dodává jen indicie, ale konkrétní průběh událostí je poměrně jasný: příběh se odehrává v době, kdy byly únosy v Itálii na denním pořádku. Filippo byl jako výhodné rukojmí unesen bohaté rodině z Pavie, na činu se podílí celá obec, včetně zámožného advokáta, který je jako místní neoficiální pán a majitel velkých pozemků s největší pravděpodobností styčným článkem s venkovním světem a organizovaným zločinem.

Násilí je v tomto románu opět přítomno jako každodenní projev drsných životních poměrů, které koneckonců dovedly obyvatele Acqua Traverse k ukrývání uneseného dítěte. Mechanismus mafiánských únosů fungoval na tomto principu, po provedení únosu bylo rukojmí nejčastěji svěřeno do „péče“ jinak bezúhonných a zaručeně mlčenlivých obyvatel určitých oblastí na jihu Itálie. Těžko si představit, že by únos bohatého synka dokázali zorganizovat sami dospělí z Acqua Traverse. Ve chvíli, kdy vyjde najevo, že Michele o uneseném chlapci ví, se plně projeví jejich neprofesionalita a absence skutečné struktury, která je organizovanému zločinu vlastní. Hádky, rvačky, napětí, nekonečné diskuse vedou nakonec k přemístění chlapce do jiného úkrytu, a když se na scéně začínají objevovat policejní vrtulníky, rozhoduje se o tom, kdo rukojmí zastřelí, losováním zápalkami.

Ammaniti tento krutý čin využívá k předčasnému navození „fáze zrady“ nevinného dětského světa, tj. fáze puberty, přechodu do dospělosti. Michele stejně jako Pietro prokáže mnohem větší morální sílu než rodiče a vskutku rytířskou odvalu, která odolá i těm nejstrašnějším příšerám v jeho fantazii, a pokusí se chlapce zachránit – přitom ale na otce nezanevře a odpouští mu, nehledě na to, že ho tatínek při hektickém pokusu o záchranu omylem postřelil. Podobně jako Pietro

---

<sup>261</sup> AMMANITI, Niccolò. *Io non ho paura*. Torino : Einaudi 2001, s. 92. „Pozor, Michele, v noci nesmíš chodit ven,“ opakovala mi pořád maminka. „Po setmění vychází ven černý muž a bere děti a prodává je cikánům.“ Tatínek je ten černý muž. Ve dne je hodný, ale v noci je zlý. Všichni ostatní jsou cikáni. Cikáni převlečení za lidi. A ten staroch je cikánskej král a tatínek jeho sluha. Ale maminka ne. Představoval jsem si, že cikáni jsou takoví děsně rychlí trpasličí s liščíma ušima a slepičíma pařátama. A oni jsou to přitom normální lidi. (Citováno z překladu Alice Flemrové. AMMANITI, N. *Já se nebojím*. Praha : Havran 2005, s. 54)

nedá dopustit na psa Zagora, miluje Michele svého otce stejně bezpodmínečně a v závěru ho dokonce v hloubi duše nabádá k útěku.

Ammanitiho bestseller má díky minuciózní analýze vyprahlého venkova a tamějších poměrů prostřednictvím zmíněného únosu nakonec přece jen společensko-kritický efekt, nabízí hluboký vhled do duše těchto lidí, která je stejně vyprahlá jako jejich okolí, a kvůli vidině lepšího života kdesi na severu je ochotná dopustit se toho nejhoršího násilí, redukovat dětskou duši na předmět výkupného, na obchodní artikl. Se stejným zaujetím analyzuje společnost v prvním „dětském“ románu *Ti prendo e ti porto via*, kterým jsme se podrobně zabývali výše.

Dalším autorem, který ve svých románech využívá fenomén organizovaného zločinu, je Raul Montanari. Montanari byl kvůli vztahům s Novem a Scarpou rovněž etiketován jako kanibal, nebo spíše jako kanibalům blízký autor. Jeho první román *Il buio divora la strada* se ale datuje rokem 1991, později, v roce 2002, ho upravil. Styl tvorby tohoto autora, který se široce zabývá také antickou literaturou, bývá označován jako *noir*, ovšem nikoli *noir* s obvyklým kriminálním syžetem, ale některými jako *post noir*, zkrátka styl, který zachovává atributy tohoto žánru, hlavně ponurou atmosféru nebo kriminální prvky, ale vymanil se z jeho základních zákonitostí, takže ho jako literáta mohla uznat i italská kritika, která jinak žánrovou tvorbou 90. let spíše přehlížela.

Už v prvních Montanariho románech je velmi silná, ne-li ústřední, otázka Boha, dobra a zla. V druhém románu *La perfezione* z roku 1994 je právě toto téma naroubováno také na prostředí organizovaného zločinu, konkrétně na osobu dvou rozdílných nájemných vrahů. Příběh několika dnů se odehrává na maloměstě kdesi na severu Itálie, které leží na břehu velkého jezera. Jezero a řeky jsou pro Montanariho vůbec důležitým elementem: zatímco temná, nehybná hladina hlubokého jezera je studnou, která v sobě za léta existence absorbovala nenaplněné sny, vzpomínky, výčitky a lidské touhy, je řeka dynamickým, mělkým, světlým živlem, plným života, který se objevuje v závěrečných scénách obou prvních románů, *Il buio divora la strada* a *La perfezione*, kterými se zde budeme zabývat.

Jak už bylo řečeno, uvádí *La perfezione* čtenáře do úzkoprsého maloměsta, jehož tribální strnulost připomíná americký western. Ne náhodou je Montanariho oblíbeným autorem americký spisovatel Cormac McCarthy, který proslul drastickým líčením života chudých kovbojů v rodném Texasu. Málomluvní,

určitým způsobem zdegenerovaní obyvatelé městečka tvoří záměrný kontrast k italskému mýtu živého a rustikálního venkova. Typickou charakteristiku města v tomto smyslu, tedy odlidštěnost a chlad, přenesl Montanari do provinčního turistického letoviska na břehu ještě chladnějšího jezera. Sem se vrací jedna ze tří hlavních postav, bezejmenný mladík se znetvořenou tváří a životem – v dětství přišel při autonehodě o rodiče, sestru a část obličeje. V konečném důsledku dobře zapadá do místního panoptika, které ho němě přijímá do vlastních řad, třebaže se ho s respektem straní.

*Aveva quasi sorriso, prima, mentre camminava fendendo la piccola folla, al pensiero che le facce dei paesani offrivano stasera una tale parata di deformità – gozzi, nasi adunchi, palpebre pesanti, sopracciglia e narici cespugliose, tutte le possibili varianti della calvizie – che in fondo la sua poteva anche passare inosservata, almeno fra quel buio e quella luce.*<sup>262</sup>

Paralelně sledujeme osud Willyho Holand'ana (Willy l'Olandese), postaršího nájemného vraha, se zdánlivě neslučitelným vyznáním budhisty, který v městečku každý rok tráví dovolenou – je totiž zanícený rybář. Svůj úlovek sice nekonzumuje, ale ryby zabíjí s oddůvodněním, že zabíjení je pro něj prostě zvyk, něco tak banálního, jako je pro místní pravidelná návštěva kostela. O jeho chladnokrevnosti nás Montanari ujistí hned v první scéně, v níž se Willy objevuje – během cesty na dálnici si ručně a velmi chladnokrevně vyřizuje účty s mladými francouzskými výletníky, jejichž auto mu vjelo do cesty.

Třetí postavou je Adriana, mladičká dívka, která odešla z domova a nyní pracuje v penzionu, kde je Willy pravidelným hostem – po krátkou dobu jeho pobytu se stane jeho milenkou, která čtenáři přibližuje postavu Willyho z té obyčejné, každodenní, té nejméně nelidské stránky. Adriana je tmelem příběhu, sama nevyrovnaná, nespokojená se svým tělem, které se jen nedávno změnilo z dívčího na ženské, a také zvědavá, což do situace vnese zásadní obrat.

V románu se opakuje motiv jakési dichotomie, zdvojení osobnosti. Především u znetvořeného mladíka jde o dvě osoby, tu, kterou byl předtím, a tu, kterou je teď,

---

<sup>262</sup> MONTANARI, Raul. *La perfezione*. Milano : Feltrinelli 1994, s. 89. Předtím, když se prodíral malým davem, se musel skoro usmát při pomýšlení, že dnes večer nabízely tváře vesničanů takovou přehlídku deformity – volata, křivé nosy, těžká víčka, huňatá obočí a nozdry, všechny možné varianty plešatosti – takže ta jeho koneckonců mohla projít bez povšimnutí, alespoň mezi tou tmou a světlem.

chladnou osobou bez citů. Zároveň se rozvíjí motiv zrcadlení obou hlavních mužských postav: oba jsou ve městě svým způsobem cizinci, a přesto jsou s ním nějak spjati, oba vzbuzují strach, oba ztratili „lidskou“ tvář, oba se nebojí smrti. Jsou ovšem propojeni i jinak – znetvořený mladík se do městečka nevrátil bezdůvodně, má totiž za úkol Willyho zabít.

Ve strhujícím vyvrcholení tohoto *thrilleru* znetvořený mladík Willyho zabíjí přesně na místě, kde před lety došlo k tragické autonehodě jeho rodiny. Mladík si bezprostředně po usmrcení vzpomíná, že svou oběť zná, už o její legendární neohroženosti slyšel:

*A quanto sembrava, una volta si era vantato di poter strappare gli occhi e le budella di un uomo nella più totale indifferenza, come se stesse mangiando un piatto di insalata. Si diceva disposto a scommettere qualsiasi cifra, al riguardo. (...)*

*„Prima gli strappò gli occhi con una forchetta, poi con un rasoio gli aprì la pancia e tirò fuori gli intestini. Intanto, io gli tenevo il polso sinistro e contavo le pulsazioni: erano sessanta al minuto quando lui entrò nella stanza, salirono a sessantotto quando cominciò e da quel momento rimasero fra sessantacinque e settanta. (...) La perfezione, capisci? In quel momento lui era la perfezione. Mai più visto niente del genere. (...) Comunque fu spaventoso. Certo, la perfezione fa paura.“<sup>263</sup>*

Dokonalost, to je právě Willyho schopnost zabíjet naprosto bez emocí, mít se stoprocentně pod kontrolou. Přesto ho krátkodobé opuštění jeho nadliského stavu (milostná noc s Adrianou) nakonec stojí život. V den, kdy se vydal na rybolov a kdy ho znetvořený mladík zavraždil, si s sebou nevzal obvyklou zbraň, kterou mu ze zvědavosti sebrala Adriana.

Vražda jednoho nájemného vraha druhým ale není hlavním bodem závěrečného „programu“: po zdánlivě „dokonalé“ Willyho eliminaci mladík zjišťuje, že ho po celou dobu sledovala rodinka, která si za nedalekým útesem u

---

<sup>263</sup> Ibidem, s. 108. Prý se jednou vytahoval, že člověku dokáže vyrvat oči a střeva s naprostou lhostejností, jako by jedl talíř salátu. Říkal, že je na to ochoten vsadit jakoukoli sumu. (...) „Nejdřív mu vydloubnul oči vidličkou, pak mu břitvou rozpáral břicho a vytáhl střeva. Já jsem mu mezitím držel levý zápěstí a počítal puls: měl šedesát za minutu, když vešel do místnosti, stoupl na šedesát osm, když začal a od té chvíle zůstal mezi šedesáti pěti a sedmdesáti. (...) Dokonalost, rozumíš? V té chvíli byl dokonalost sama. Nikdy jsem už nic podobného neviděl. (...) V každém případě to bylo děsný. Jasně, dokonalost nahání hrůzu.“

řeky vybrala místo pro piknik. Začíná hon na nechtěné svědky, přičemž si mladý zabiják uvědomuje, jak daleko vlastně má k Willyho dokonalosti, a zároveň se tímto způsobem nutí k činu, protože musí zavraždit rodinu s dětmi, která mu začíná připomínat jeho vlastní rodinu, tehdy při autonehodě. Rodičům a malé dceři se podaří uniknout do auta, ale mladík zasáhne řidiče tak, že se auto zřítí ze silnice na stejném místě jako kdysi auto jeho rodiny. Někdejší rána se znovu otevírá, mezi aktuální scénou a scénou před deseti lety vzniká most, „od řeky k řece, od smrti ke smrti“. A když se najednou dole u řeky objeví malý chlapec, který předtím zůstal v úkrytu, hroutí se mladíkova křehká konstrukce současného životního mechanismu s definitivní platností.

*Come un sussulto, l'ultimo sobbalzo di un motore che si arresta, la sua mente tornò a farsi viva e formulò il pensiero che gli occhi scuri del ragazzo avevano già visto troppo orrore. Gliene avrebbe risparmiato dell'altro.*<sup>264</sup>

Podobně jako se Willy předtím dopustil „lidské“ chyby, hlásí se i teď jeho kolega zcela vědomě k lidskosti – poručí chlapci, aby se otočil, a spáchá sebevraždu.

Podobné dokonalosti v konání zla, nebo, chceme-li, dokonalého odstupu od všech emocí, jako Willy v *La perfezione* dosahuje i záhadný otec hlavní postavy Alexe z Montanariho románového debutu *Il buio divora la strada*. Alex je dvacetiletý mladík, jehož jedné noci překvapí podivný telefonát – anonymní hlas mu oznamuje, že jeho otec, o němž byl přesvědčen, že je mrtvý, dosud žije. V následné tajemné hře, která silně připomíná antické náměty cesty za poznáním, se Alex pokouší otce najít. Postupně zabředává do kriminálního prostředí, každá z osob, která mu odhaluje další kousek pravdy o otci-bossovi milánského podsvětí, je záhy zavražděna. V tomto případě plní Alexův otec postavu nelítostného, všemocného antického boha, který dané osoby spravedlivě trestá za jejich podlé činy – tímto způsobem postupně umírají obchodník s pornografií, obchodník s drogami a starý mafián ve výslužbě. Jen jedna postava, která Alexovi předává další indicii, zůstává ušetřena – je to otcova milenka Mara, esence ženskosti, jejímž úkolem bylo zasvětit syna do tajů sexu, podobně jako ho zavraždění

---

<sup>264</sup> Ibidem, s. 115. Jako škubnutí, poslední poskočení motoru, který se zastavuje, se jeho mysl vrátila k životu a formulovala myšlenku, že tmavé oči tohoto chlapce už viděly příliš mnoho hrůzy. Té další ho teď ušetří.

zločinci měli zasvětit do tajů smrti. Zvláště posmrtná scéna pornografického magnáta ve velmi „lynchovském“ ladění znamená pro Alexe první krok ze světa povrchního a znuděného teenagera do syrové reality:

*Questo, finalmente, era lo spettacolo della morte, che mai aveva visto prima... Non aveva mai visto o toccato un morto, nemmeno un parente, nessuno. E adesso quest'uomo fra le braccia, abbandonato, come un bambino o un fantoccio. Avrebbe avuto bisogno di una settimana per ripensare bene a quello che aveva visto nel teatro.*<sup>265</sup>

Perverzní úvod do skutečného života, který si otec pro svého syna vymyslel a k němuž ho přiměla smrtelná nemoc, je jeho způsob vyjádření lásky. Velký boss je totiž po citové stránce už natolik otupělý, jeho vnímání dobra a zla je natolik převrácené, že násilí je pro něj naprosto běžný způsob komunikace a při představě něžnosti se skoro červená, jako by šlo o něco nepatřičného. A to chce právě změnit na sklonku života, který už je kvůli jeho nemoci, zhoubnému nádoru, zpečetěn.

*Possibile che ogni cosa finisca nella morte? Non c'è davvero niente che fa attrito, che ci trattiene, ci impedisce di scivolare giù fino in fondo? Fare il bene o il male è davvero la stessa cosa? Finisce comunque così, sempre e solo così?*

*Allora, cristo dei cieli!, se è davvero così quale ragione ci può essere... vorrei, ecco, io vorrei avere qui davanti un uomo o un angelo o tirare giù dio da dove sta, che mi dica una sola ragione per cui io non devo abbandonarmi alla crudeltà di ogni istante, all'egoismo ingordo, disperato, assassino, che mi guida da sempre, ogni minuto di ogni giorno. Che guida tutti, i deboli e i vigliacchi e quelli come me che hanno almeno il coraggio di essere schifosi in grande, schifosi fino in fondo!*<sup>266</sup>

---

<sup>265</sup> MONTANARI, Raul. *Il buio divora la strada*. Milano : Baldini & Castoldi 2002, s. 86. To bylo konečně představení smrti, jaké ještě nikdy neviděl... Ještě nikdy neviděl ani se nedotýkal mrtvého, dokonce ani příbuzného, nikoho. A teď s tímhle mužem v náručí, bezvládným jako dítě nebo loutka. Potřeboval by týden na to, aby si dobře promyslel, co v divadle viděl.

<sup>266</sup> Ibidem, s. 108. Je možné, že každá věc skončí smrtí? Není opravdu nic, co by nás brzdilo, zadrželo, co by nám zabránilo skouznout až na samé dno? Je opravdu konání dobra nebo zla totéž? Dopadne to stejně takhle, vždycky a jenom takhle? No tak, bože na nebesích!, jestli je to opravdu tak, co je v tom za smysl... chtěl bych, ano, chtěl bych teď mít před sebou člověka nebo anděla nebo stáhnout boha odtud, kde je, aby mi sdělil jeden jediný důvod, proč bych se neměl každým okamžikem oddávat krutosti, nenasytnému egoismu, zoufalému, vražednému egoismu, který mě vede odjakživa, každou minutu každého dne. Který vede všechny, slabochy a zbabělce i ty, jako jsem já, co mají aspoň odvalu být odporní ve velkém, odporní se vším všudy!



Násilí hraje v obou zmíněných Montanariho románech roli základny úvah o dobru a zlu, nebo, chceme-li, o bohu a ďáblu. Život představuje pro každého dospělého tuhý boj, na světě převládá chladný egoismus, prázdnota, banální zlo, které je konáno jen proto, že dobro není dostatečně pádnou alternativou. Alexův otec jako moderní mafiánský boss-podnikatel už neodpovídá představám o tradičním, primitivním pojetí násilí v podobě krevní msty a silných příbuzenských pout, jež je dosud přítomno u neapolských autorů Lanzetty a Ferrandina, ale obrazu moderního individua, které je středobodem vlastního světa:

*S centralizovaným státem a s trhem vzniká moderní člověk, který se chápe jako svébytný, který se hrouží do soukromé dimenze, který se odmítá podvolit starobyklým pravidlům cizím jeho vůli, který už za základní zákon uznává jen vlastní přežití a vlastní zájmy.*<sup>267</sup>

Postavu Alexe pojednal Montanari ironicky, jako neohrabané štěně, které se teprve rozkukává po světě. Alexovy vtipné připomínky temný příběh odlehčují, ale zároveň ilustrují jeho dosavadní bezstarostnou povrchní existenci vyplněnou znuřeným konzumem médií a čehokoli. V tomto duchu sledujeme Alexovým očima reálné pěstní souboje jako bitky v počítačových hrách:

*Andrea due scattò in piedi insieme a Caddis e gli tirò un pugno, ma lui, con un movimento così veloce che Alex quasi non riuscì a vederlo, allungò e ritrasse la mano tesa contro la gola dell'avversario, che crollò giù come folgorato da una scarica elettrica. Heng chang! pensò Alex. La noia dei cinque mesi di kung fu era servita almeno a dare un nome alle cose.*<sup>268</sup>

Mafie je sice v Montanariho románech přítomná jako nezbytný kriminální živel, ale na italské realie vysloveně neodkazuje. Stejný příběh by se mohl odehrát kdekoli v západním světě, Montanari organizovaný zločin využívá především jako stavební prvek příběhu, který se zabývá klasickými otázkami dobra a zla. A pokud

---

<sup>267</sup> LIPOVETSKY, Gilles: *Éra prázdnoty*, op. cit., s. 301.

<sup>268</sup> MONTANARI, Raul. *Il buio divora la strada*, op. cit., s. 122. Andrea číslo dvě vyskočil společně s Caddisem a dal mu pěstí, ale on, pohybem tak rychlým, že ho Alex skoro nestačil zaznamenat, napřáhl a zase odtáhl roztaženou dlaň a zasáhl hrdlo protivníka, který se svalil, jako by do něj udeřil elektrický proud. *Heng chang!* pomyslel si Alex. Pětiměsíční nuda kung fu mu byla dobrá alespoň k pojmenování věci.

jde o *noir*, sám Montanari se za autora tohoto žánru nepovažuje. Ve svých dílech pracuje s realitou jako se snovým mechanismem, bere její prvky a skládá je do nových obrazců. Zároveň silně věří na etické působení literatury a poslání spisovatele jako pokus zachytit a změnit svět: „*Se la scrittura non è etica, non è scrittura.*“<sup>269</sup> V tom se výrazně liší například od římské skupiny *Neonoir*, která sice literaturu rovněž vidí jako nástroj, ale jeho efektem má být spíše zamyšlení nad společností obecně, a nikoli nad individuálními etickými otázkami.

---

<sup>269</sup> Rozhovor Jacopa Guerrierera s Raulem Montanarim. In: <http://www.raulmontanari.it/int.html#sesto>. „Pokud psaní není etické, není to psaní.“

## 6. Závěr

Násilná složka mezilidských vztahů je dnes stále více potlačována ve jménu civilnosti a ritualizována ve hrách s pevně stanovenými pravidly, nebo se v podobě konkurenčních bojů transponuje do hospodářské a politické sféry a do roviny psychologické. Jak jsme v průběhu práce měli možnost sledovat, existuje poměrně rozšířený názor, že potřeba vybití agresivity a násilí se o to více projevuje v umění, které excesivně znázorňuje co nejkrutější scény a situace, a je tak domnělým zdrojem inspirace pro konané násilí. Na druhé straně zastává řada italských kritiků (Ferroni, La Porta) názor, že líčení násilí v próze 90. let je vedeno jen touhou po zviditelnění, jakýmsi manýrismem a autoři si často neuvědomují, co skutečné násilí obnáší a postrádají v tomto směru jakoukoli zkušenost ergo nedokážou vystavět věrohodný literární příběh.

V námi vymezeném časovém období by to mohlo platit především pro autory kanibalské antologie, při bližším zkoumání jejich díla však tyto zobecňující teze musíme odmítnout. Znázorňování násilí má v literatuře velmi dlouhou tradici, třebaže kanibalové čerpají v tomto ohledu především z žánrové literatury, která se na přemrštěné násilí a zjednodušování jeho kontextu v průběhu svého vývoje vyloženě specializovala. Hlavním bodem je ale skutečnost, že znázorněné násilí u většiny z nich neslouží k přímočarému mimetizování reality: u mnohých se jedná o parodii žánrového zpracování tohoto fenoménu ve stylu *pulp* filmů Quentina Tarrantina, u jiných zase o prostředek k šokování čtenáře, kterým se jej pokoušejí upozornit na jiné, latentní formy násilí ve společnosti. Společným jmenovatelem kanibalských autorů je spíše stejná generační zkušenost, podobné klima utváření jejich osobnosti, v němž se odráží především konzumní a technologický boom 80. let, který v Itálii vystřídal temná 70. léta politického terorismu.

V mnohem horším světle než násilí banalizované v médiích, kde se s ním zachází jako s jakýmkoli jiným marketingovým lákadlem, se v antologii u autorů jako Nove nebo Ammaniti odhaluje samotná skutečnost, že násilí je takovýmto způsobem využíváno k dokonale maskované manipulaci cílových spotřebitelů. Masová média a komunikační prostředky dnes v životě člověka hrají zásadní roli a jejich způsob fungování, jak jej známe dnes, se zformoval právě v 90. letech: člověk se z pouhého příjemce informací definitivně stává jejich protagonistou a jeho vnímání reality se začíná radikálně měnit, přesahovat do virtuální reality,

přičemž se hranice mezi skutečností a „snem“ stále více rozplývá. V éře televizního rozmachu v 80. a 90. let se kolektivní imaginace orientovala vizuálně, což se velmi silně odráží v jazykovém i narativním stylu analyzovaných autorů.

Kanibalská antologie rozpoutala nejen obecný zájem o žánrové prvky v narativní próze, která začíná vystupovat mimo zavedené konvence, a s tím související novou vlnu čtenářského zájmu o literaturu vůbec, ale také diskuzi o podobě a cílech italské prózy v postmoderní době. Většina autorů se ale vzápětí po vydání antologie „osamostatnila“, v tomto ohledu jsme sledovali především další cestu Niccola Ammanitiho, který se postupem času vypracoval na jednoho z nejčtenějších a většinou kritiků i nejuznávanějších autorů své generace. Kritický pohled na venkovský svět očima nevinného dítěte v románě *Ti prendo e ti porto via* u tohoto autora přináší u tohoto autora velmi zajímavou změnu, totiž snahu násilí seriózně vysvětlit, zasadit je do širšího kontextu, třebaže v řadě vedlejších epizod můžeme pořád ještě vysledovat autorovo zalíbení v ironických črtách ve stylu Tarantinova *pulp*. Ammanitiho dětský vrah Pietro, pro něhož je role dobrovolného mučedníka v agresivním prostředí příliš náročná, tak náročná, že se nakonec bezděky uteče k násilnému jednání, kterým hrubost a bezcitnost svého okolí dokonce předčí (vyrazí klín klínem), nabízí srovnání s dalším kanibalem Stefanem Massaronem.

Také u Massarona se jedná o první román po vydání antologie, ale vrací se v něm k tématu drsného prostředí milánských přistěhovaleckých předměstí v 60. letech, na jakýsi „divoký Západ“ Itálie 20. století, kde si každý musí poradit sám, včetně party dětí, které nehodlají přenechat svůj jediný „svobodný“ prostor, skládku starého železa, pedofilnímu vrahovi, v očích okolí váženému dětskému lékaři. Kolektivní vraždou ale nakonec přijdou o své dětství. Massaron zároveň obrazem ubohých podmínek, v nichž žijí emigranti z italského Jihu, naráží na paralelu s rostoucí emigrací, jednak ze zemí třetího světa, ale v 90. letech také z postkomunistického bloku. Téma dětských vražd v roli kritiky společnosti posunula ještě dál Simona Vinci, když líčí děti ponechané morálně napospas sobě samým v prostředí, které jim místo výchovy nabízí jen povrchní materiální zabezpečení a poměrně otevřený přístup k světu dospělých.

Všichni tři autoři se spíše než o realistické znázornění násilí soustředí na vyličení extrémních, ale zcela pravděpodobných scénářů ve společnosti, jejíž agresivita, bezcitnost, lhostejnost představuje jednu z hlavních příčin těchto

strašných činů, a která, v případě Ammanitiho a Vinci, postrádá hlavně vzájemnou mezilidskou komunikaci. Massaron a Vinci navíc násilné scény líčí do nejmenších podrobností, jako by byli fascinováni pronikáním do dětských těl a jejich zohavením – poměrně rozšířený trend zraňování a otevírání lidského těla v italské narativní próze 90. let by si ostatně zasloužil samostatné zpracování.

Zásadním podnětem ke vzniku samostatné kapitoly o násilí v žánrové tvorbě pro nás bylo zaznamenání nebývalého vzestupu žánrově orientované narativní prózy v italské literatuře 90. let a rovněž zařazení zástupců žánrové tvorby do kanibalské antologie. Nejvýznamnější současný autor italské *science fiction* Valerio Evangelisti v líčení násilí spatřuje programovou složku žánrové tvorby, která slouží k vytvoření paralelního a vědomého snového světa, v jehož rámci čtenář vidí realitu a její nešvary z jiné perspektivy. Žánry působí na primární city člověka, ztvárňují jeho úzkosti v mnohvrstevnatém postmoderním světě, v němž se stále hůře orientuje, v němž zapomíná na minulost a žije jen bezprostřední přítomností, obklopen všudypřítomnými masovými médii, která mu nabízejí zdánlivě jednoduchá (materiální) vodítka ke vnímání světa. V této perspektivě lze dokonce na žánrovou tvorbu nahlížet jako na rezervoár paměti moderního člověka, jelikož staví na opakujících se modelech, nebo jako na paralelní univerzum nezátížené obrovským informačním balastem civilizované společnosti.

V Evangelistiho případě lze hovořit o velice „angažované“ literatuře, jejímž prostřednictvím neúnavně bojuje proti ignorantství a prázdným obsahům dnešního západního světa a důrazně varuje před jeho dalším vývojem. Podobné cíle si stanovilo i římské hnutí *Neonoir*, které chce rovněž prostřednictvím (extrémního) násilí bojovat proti dnešnímu stavu společnosti, programově se ale zaměřuje spíše na reálné latentní násilí ve společnosti a chorobnost mezilidských vztahů. Složitě konstruované cíle skupiny se ale často bortí pod těžkopádným zpracováním námětů, které je často tak nesmírně vážné a strašlivé, až vyvolává nechtěný komický efekt. *Neonoir* v rámci boje proti komercializaci imaginárního prostoru ostře kritizuje nejednotnost, nebo z vlastního pohledu spíše nevědomost v používání termínu *noir* u autorů mimo skupinu, což se týká hlavně autorů komerčně úspěšných. V konečném důsledku ale tato snaha působí poněkud elitářsky, přičemž představitelé skupiny sami přiznávají, že *noir* se jednoznačně definovat nedá.

Po tahanicích o „kanibalství“ se tak opět dostáváme k rozporu mezi tím, co o konkrétním autorovi tvrdí média či okolí, a co o sobě tvrdí on sám (například Andrea G. Pinketts, kterého Fabio Giovannini ze skupiny *Neonoir* označuje za humoristického autora, se sám jako autor *noir* nedefinuje, třebaže za tvorbu v tomto žánru získal několik ocenění a vyjdeme-li z tezí Giovanniniho pokusu o definici *noir*, pak se prvky tohoto žánru v jeho díle poměrně často vyskytují). Vzniká dojem, jako kdyby skupina *Neonoir* neústupně trvala na černo-bílém vidění reality, což platí alespoň pro období 90. let. Líčení zruďných činů „z Kainova pohledu“ je sice originální, ale tato „puristická“ metoda v konfrontaci s realitou jen těžko udržuje krok, jak jsme se mohli přesvědčit na příkladu analyzovaných textů Aldy Teodorani (román *Labbra di sangue*, povídka *E Roma piange* v kanibalské antologii).

Zůstaňme u románů Andrey G. Pinkettse coby protikladu tvorby ostře vymezené římské skupiny. Z jeho románů „paradoxně“ vyznívají chorobné, narušené společenské vztahy mnohem výrazněji, třebaže se často jedná o díla se silně surrealistickým laděním. Pinketts do nich navíc zabudovává celou řadu odkazů na spletitou realitu, která je stejně tak komplikovaná jako jeho texty. Zde ovšem musíme podotknout, že v 90. letech se vědomě omezuje na jemu důvěrně známá prostředí, tj. Milán a určité oblasti Trentina.

Do třetice jsme ve snaze o srovnání tzv. žánrových románů s tématem sériového vraha zvolili Lucarelliho bestseller *Almost Blue*. Román, který bychom mohli zařadit do žánru *thrilleru*, je nepokrytým zpracováním amerického modelu. V motivu neviditelného pachatele bývá často spatřována alegorie velkoměsta: v Lucarelliho případě to platí na sto procent, jelikož analyzovaný román vyznívá hlavně jako fascinující portrét Bologni, její neproniknutelnosti a anonymity, ale zároveň také jako obžaloba společnosti, která řádění vraha svou lhostejností jen umocňuje a do jisté míry se stává pasivním spolupachatelem. Neviditelnost pachatele je doslovná – vrah neustále mění svou identitu a jediným, kdo ho může usvědčit, je slepý mladík.

V závěrečné kapitole jsme se pokusili o analýzu reflektování italského organizovaného zločinu v narativní próze posledního desetiletí 20. století. Jak je zřejmé, existuje velký rozdíl v přístupu k násilí mezi autory, kteří pocházejí přímo z míst, kde je mafie silně přítomná, a autory, kteří žijí „na sever od Říma“. Jako zástupce „problematických oblastí“ jsme v tomto případě zvolili dva neapolské

autory, Peppeho Lanzettu a Giuseppeho Ferrandina. Oba se svou tvorbou nicméně zařazují do trendů italské prozaické scény 90. let: fragmentací textů a odkazy na americkou masovou kulturu (Lanzetta) či silným využitím žánrových prvků (Ferrandino). Na tomto místě se nabízí polemická poznámka k poměrně rozšířenému mínění italských kritiků o žánru *noir*: autorům bývá vyčítáno, že vyličení násilí je pouze výsledkem pózy a nezakládá se na skutečném prožitku, skutečné hrůze. A hleďme, Ferrandino čerpá z přímé zkušenosti z „kampánského Sarajeva“, k jehož drsnému prostředí chová, podobně jako Lanzetta, hluboký citový vztah. Přitom ho můžeme mezi autory *noir* zařadit, ovšem pouze za předpokladu, že *noir* v tomto období existuje jako čistý žánr. Spíše se ale přikláníme k názoru, že *noir* (*post-noir*, *neo-noir*) je v postmoderních souvislostech v Itálii 90. let opravdu jen tendencí, atmosférou, prvkem, který se objevuje v textech různého ražení (na rozdíl například od klasických amerických autorů-zakladatelů *noir* 50. let), a proto není na místě zobecňovat a sdružovat autory 90. let pod touto nálepkou, podobně jako nelze zobecňovat a pokládat za jednotnou tvorbu autorů, kteří se podíleli na kanibalské antologii.

Jak už bylo řečeno, pohled na násilnou mafiánskou scénu se liší u autorů, kteří pocházejí ze „Severu“, a tím pádem nejsou přímo konfrontováni s krutou realitou všedního dne (to platí i pro „krvelačnou“ skupinu *Neonoir*). Výjimkami jsou v tomto ohledu Carlo Lucarelli (Bologna) a Massimo Carlotto (Padova), kteří se soustavně věnují odhalování rostoucího výskytu mafiánských struktur ve zdánlivě nedotčené horní polovině Apeninského poloostrova a svou tvorbu chápou jako úkol ve službách společnosti. Lucarelli poznal krutou realitu jako žurnalista, poměrně průměrné syžety jeho *thrillerů* či románů *noir* často napodobují americké modely, na něž se ovšem nabaluje značně autentický portrét italské společnosti, který je zřejmě autorovým hlavním tvůrčím cílem.

Carlotto - jakožto aktivní člen extremistické levicové scény působící v 70. letech, následně „obět“ italské justice a poté na dlouhou dobu uprchlík ve Francii a Mexiku - využívá svůj životní příběh jako bohatý zdroj inspirace. Podobně je tomu i v případě Cesara Battistiho, který se však před italskou justicí skrývá dodnes. Námi analyzovaný román *L'ultimo sparo* měl být autorovým prvním pokusem o zpracování vlastní teroristické minulosti a obsahuje řadu autobiografických prvků, jeho přínos ale spočívá zejména v tom, že „olověná léta“ líčí zcela střízlivě, snaží se je oprostit od emocí, které toto období přese všechno

dodnes vyvolává, a zároveň se mu daří vylíčit tuto scénu jako nesourodé společenství různých lidí, kteří mají pro spolupráci s extrémní levicí nejrůznější důvody. Použití násilí přitom uvnitř dané skupiny není samozřejmé, naopak, vedou se o něm dlouhé ideologické diskuze a nakonec je i samotný akt vraždy proveden z politických důvodů a se sebezapřením, nebo také jako reakce na zaslepené násilí ze strany zkorumpovaného státu. Podíl na hrůzných činech tak připomíná bludný kruh s věčným dilematem: když odmítnu spolupracovat s ostatními, zradím je a sám sebe, nehledě na praktickou nemožnost návratu do „normálního“ života. Bývalí teroristé se objevují i u Carlotta, coby konexe literárního hrdiny Aligátora, odkazující k jeho minulosti levicově angažovaného muže. V 90. letech žijí naoko spořádaně a nenápadně, ale ve skrytu jsou ve větší či menší míře stále aktivní. Jistě jde o velmi užitečný příspěvek ke zpracování této temné kapitoly italské minulosti, jenž demystifikuje a osvětluje motivy tehdejších viníků, které byly mnohdy zcela banální.

Do skupiny angažovaných autorů patří i Pino Cacucci, který svou kritickou pozornost ale obrátil do Latinské Ameriky, hlavně do Mexika, a rozkrývá fungování globálního nepoměru sil mezi bohatým „Západem“ a chudým třetím světem.

Na závěr jsme se zabývali autory, kteří fenomén mafie používají jenom jako pozadí nebo spouštěcí mechanismus pro svůj příběh. To je případ Ammanitiho románu *Io non ho paura*, který ale v konečném důsledku vyznívá také jako obžaloba společenských poměrů v Itálii, propastného rozdílu mezi Severem a Jihem, jenž obyvatele v té méně „šťastné“ části Itálie dohání k zoufalým činům, protože autor bere za základ reálné prostředí a snaží se jej vykreslit do všech podrobností. Raul Montanari naopak mafii ve své tvorbě 90. let používá sice hojně, ale od italské reality zcela odděleně, jako by pro něj představovala všeobecný, a nikoli specificky italský jev. Na tomto násilném základě staví antikou inspirované příběhy (viz motiv bludiště v prvním románu *Il buio divora la strada*), které řeší ryze etické otázky dobra a zla.

Jak tedy shrnout téma násilí v italské narativní próze mladých autorů sklonku 20. století? Násilí se zde vyskytuje velmi často, ale často jako odkaz na žánrovou tvorbu a masovou kulturu, jako jedna z hlavních přísad rozmanitého postmoderního pastiše, který nemusí být samoučelný, jak dokládá například Pinkettsova tvorba. Aldo Nove dokázal svými extrémními povídkami dokonce



předpovědět další vývoj mediálně otupělé společnosti. Pokusy o seriózní, tj. vážně míněné znázornění přemrštěného násilí v zájmu vyburcování čtenáře z konzumní letargie za nimi naopak v 90. letech pokulhávají.

Je zřejmé, že násilí v kontextu italské narativní prózy 90. let 20. století nelze vidět prvoplánově, v tradičním slova smyslu, ale spíše jako prostředek, který slouží určitému účelu. Z velké části je můžeme považovat rovněž za kritiku boomu soukromé televizní scény, která se vyprofilovala především v mediálním koncertu Silvia Berlusconiho. Jeho agresivním komerčním strategiím v masovém měřítku neodolala ani státní televize, která nenabídla žádnou kritickou alternativu a naopak se této „kultuře“ přizpůsobila a propojila ji se zastaralými programovými strukturami. Vznikla tak poměrně homogenní scéna masové zábavy v televizním médiu (které má v Itálii zásadní význam), jež nedokázala reflektovat hluboké změny italské společnosti (pád první republiky, krvavé boje mafie a státu, pád komunismu, válka v Perském zálivu). Kanibalskou antologii a její (třeba i satirické) líčení extrémního násilí stavěné do protikladu přihlouplých estrád můžeme spatřovat mimo jiné také jako reakci na tento stav, a podobně je tomu zřejmě i u rozšíření žánrové tvorby *noir*, která je už ve své podstatě kritikou společnosti. Proto v tomto případě teorie o vybíjení přirozených lidských pudů, které jsou v reálném životě potlačeny, a sklonech k morbiditě a nihilismu, nejsou namístě. Spíše než o věrohodnosti či podloženosti násilí v narativní próze se nabízí diskuze o tom, zda a jakým způsobem může literatura v hyperkonzumní společnosti obstát jako reflexe skutečnosti, když samotná kultura v dnešní Itálii (a nejen tam) ztrácí společensky stále více na významu.

Trend koncentrace extrémního násilí v následujícím desetiletí nicméně ustoupil, ať už šlo o kanibaly nebo *Neonoir*, ale v italské próze se i nadále klade důraz na témata s násilím bezprostředně spojená, zejména na organizovaný zločin. Ta se však přesouvají z narativní prózy hlavně do roviny esejistiky a reportáže: nejznámějším příkladem je zřejmě Roberto Saviano, ale připomeňme také tvorbu Massima Carlotta, který dále rozvíjí svůj koncept angažované literatury coby kulturní zbraně proti zkorumpovanému světu, nebo Carla Lucarelliho, který se stále větší vervou věnuje odhalování temných stránek italské společnosti.

Zajímavým literárním případem se v souvislosti s tematizací násilí stala soudobá „neapolská literatura“, tj. ta, která zobrazuje Neapol jako literární topoi, jako (anti)kulturní fenomén (bez barvotiskového městského folkloru) a to v dílech

autorů jako Andrej Longo, Valeria Parrella nebo Giuseppe Montesano, v nichž se násilí, už zcela oproštěné od jakékoli extremizace či hyperboly, stává nedílnou složkou každodenního života.

## 7. Riassunto

### La violenza nella narrativa italiana degli anni Novanta del secolo XX

La presenza massiccia della violenza nella narrativa italiana degli anni Novanta segue una tendenza internazionale, ma allo stesso tempo presenta anche caratteristiche nazionali. Ci si trova davvero di fronte a un uso gratuito della violenza o a una strategia di marketing delle grandi case editrici? Qualunque sia la risposta, il modo di rappresentare la violenza nei testi narrativi di questo periodo è stato influenzato soprattutto dall'antologia *Gioventù cannibale* (Einaudi 1996).

Nella nostra tesi, cerchiamo in primo luogo di inquadrare l'aspetto violento della nostra era in una cornice psicologica, sociologica e storica, sottolineando l'attuale, costante, quasi banale, presenza della violenza. La violenza, come uno degli aspetti della natura umana, è nella società civilizzata arginata dal sistematico controllo statale e sociale oltre che dal senso di responsabilità dell'individuo e sul piano morale è presa in considerazione principalmente dal punto di vista della legittimità. Ci troviamo in un periodo transitorio, dove le strutture e i modelli di comportamento tradizionali perdono di valore e sono sostituiti dalla competitività e dall'egoismo della società individualizzata. Così, sebbene la frequenza della violenza nella vita quotidiana diminuisca, essa è percepita da una parte come un pericolo imminente, dall'altra è utilizzata a scopi di affermazione personale o di gruppo, anche sul piano psicologico. La desostanzializzazione dell'uomo postmoderno fa la sua comparsa anche nel tema della banalità dell'uccidere: la nostra ricerca prende in considerazione, a questo proposito, il mondo della criminalità, principalmente la percezione delle figure del *delinquente* e del *mostro* nella società attuale.

Dopo una breve panoramica sulla rappresentazione della violenza nell'arte, che vanta una tradizione antichissima, segue una descrizione della rappresentazione narrativa della violenza. La presente tesi di dottorato prenderà anche in considerazione lo sviluppo della letteratura di massa e dei generi paraletterari (soprattutto *noir* e *horror*). Negli anni Novanta il ruolo più importante nella rappresentazione della violenza è svolto dai media, in primo luogo dalla televisione, una presenza stabile nella vita quotidiana degli italiani, sin dagli anni Ottanta.

L'antologia *Gioventù cannibale*, pubblicata nel 1996, è diventata oggetto di una serie di discussioni sulla narrativa cosiddetta "giovane". Era servita da esordio a diversi autori, come Niccolò Ammaniti o Aldo Nove, che vi hanno direttamente partecipato, ma anche a tanti altri, considerati vicini alla formazione "cannibale". L'impulso principale della discussione è venuto dal "Laboratorio di nuove scritture Ricercare", un incontro annuale organizzato dal 1994 a Reggio Emilia dal Gruppo 63, la "neoavanguardia", sorta negli anni Sessanta. Renato Barilli aveva proposto la definizione di autori "buonisti", autori poco innovativi, che hanno avuto il loro esordio in gran parte già negli anni Ottanta, e di autori "cattivisti", autori giovani, ispirati alla cultura postmoderna degli USA, alla cultura di massa e ai generi letterari, fino a allora definiti "paraletteratura".

A questo punto è opportuno accennare al contesto dell'esordio dei cannibali. Sono in molti a considerare l'antologia come un progetto mirato di Einaudi, un'idea rubata alle case editrici minori per cercare di arginare la crisi editoriale degli anni Ottanta. Altri sono convinti che gli autori stessi (soprattutto Ammaniti e Nove), con l'intenzione di raggiungere un successo facile, abbiano scelto di impiegare nei loro testi elementi di violenza estrema, senza tuttavia l'intenzione seria di riflettere su questi fenomeni nel contesto della società postmoderna.

Un primo sguardo è sufficiente a comprendere che non si tratta di una antologia di un gruppo letterario, bensì del lavoro editoriale di Brolli, Repetti e Cesari (Stile libero). La gamma degli autori scelti è molto vasta: da Ammaniti a Nove, da Teodorani a Pinketts, da Galianzo a Massaron. Le personalità di spicco sono senz'altro Ammaniti e Nove, ma la loro ispirazione e quella degli altri come Pinketts o Curtone, deriva soprattutto dai luoghi comuni di una certa generazione, dal piacere per una certa musica, per il cinema e i fumetti.

Il motivo dominante di Ammaniti e soprattutto di Nove è la deformazione del mondo operata dai media. Ininterrotto flusso televisivo, guerre in diretta, pubblicità e idiozia onnipresente hanno un effetto di stordimento dei valori comuni e di conseguenza favoriscono comportamenti violenti e insensati. Il cinema *pulp* di Quentin Tarantino, è una importante fonte di ispirazione. Anche nella narrativa dei cannibali si sovrappongono vari generi di cultura di massa: cinema, fumetto, musica e gergo giovanile.

Ben presto però l'etichetta dei "cannibali" era diventata scomoda. Ammaniti, per esempio, prosegue la sua narrativa nella direzione già accennata e si concentra

sul mondo rappresentato nell'ottica innocente dei bambini. A questo punto viene spontaneo confrontare il suo secondo romanzo *Ti prendo e ti porto via* con il romanzo *Ruggine* di Stefano Massaron e il romanzo *Dei bambini non si sa niente* di Simona Vinci. Bambini assassini, che uccidono per motivi diversi, ma allo stesso tempo comuni, risultato di una società insensibile, dura, competitiva e ignorante.

L'antologia cannibale ha svolto anche un ruolo importante nella percezione della "paraletteratura", fino a allora ignorata e disprezzata dalla critica italiana. Gli autori dei vari generi spesso utilizzano la violenza con il preciso obiettivo di denunciare le ferocità quotidiane. Grazie ai cannibali, che nei loro testi attingono a piene mani e senza alcuna remora alla cultura di massa, l'opinione sulla paraletteratura, in particolare sul *noir*, si era un poco mitigata.

Al contrario, per la fantascienza la porta del *mainstream* negli anni Novanta è rimasta chiusa. Valerio Evangelisti, il maggiore rappresentante della letteratura fantastica italiana, attraverso una ricchissima produzione narrativa riesce a creare un mondo parallelo alla cultura del *mainstream*, denunciando con le immagini violente la crudezza della realtà, la scomparsa dell'elemento umano, la strumentalizzazione dell'immaginario attuata dai media.

Quanto al *noir*, negli anni Novanta il "maggiore" genere in Italia, la produzione narrativa si era concentrata attorno a tre centri urbani: a Milano era sorta la *Scuola dei duri*, intorno a Andrea G. Pinketts, a Bologna il *Gruppo 13*, con Carlo Lucarelli e Daniele Brolli, e a Roma il gruppo *Neonoir*, l'unica comunità "salda" con un programma ben definito, con Alda Teodorani, Ivo Scanner e altri.

Il *noir*, che attraverso immagini di violenza urbana mira a esprimere l'angoscia della vita nelle città, ha le sue radici negli Stati Uniti. Al contrario del poliziesco classico, che segue sempre una precisa trama di sconvolgimento della normalità e ristabilimento dell'ordine attraverso i mezzi della ragione, il *noir* trascina il lettore in un mondo corrotto e oscuro, nel tentativo di denunciare la ferocia, diffusa ovunque, anche nella società "per bene". Bisogna sottolineare che nel caso del *noir* si tratta, più che di un genere vero e proprio, di una tendenza più vasta, di un'ottica del mondo "messo a nudo", che pervade gli altri generi, soprattutto il giallo. Il gruppo *Neonoir* di Roma aveva proposto un concetto proprio – l'elemento distintivo consiste nel raccontare i fatti dal punto di vista dell'assassino, "dal punto di vista di Caino", il quale è visto come il prodotto di una società

malata. A questo proposito la nostra tesi propone un'analisi dettagliata del romanzo *Labbra di sangue* di Alda Teodorani e della sua figura del *serial killer*. Sotto lo stesso aspetto - del personaggio di un maniaco omicida - vengono in seguito presi in esame i primi romanzi di Andrea G. Pinketts e il romanzo *Almost Blue* di Carlo Lucarelli, ispirato ai *thriller* americani.

Il terzo capitolo della tesi è dedicato alla presenza del fenomeno mafioso e del terrorismo nella narrativa italiana, con un'analisi della criminalità organizzata nella società italiana e del suo sviluppo fino a oggi. In Italia, gli anni Novanta sono stati, sotto molti aspetti, un periodo movimentato: il crollo del muro di Berlino, tangentopoli, la caduta della prima repubblica, lo scontro dello stato con la mafia all'inizio del decennio ecc. Dopo le stragi del '92 e '93, molti italiani ritenevano che le mafie fossero state estirpate, invece, come è noto, le diverse mafie non solo non hanno cessato di esistere, bensì, con il tempo, hanno rinforzato le loro radici anche nel Nord del paese e oltre i confini dell'Appennino.

È alla luce delle informazioni più recenti sul funzionamento della camorra napoletana che consideriamo la narrativa dei cosiddetti autori napoletani, Peppe Lanzetta e Giuseppe Ferrandino, i quali, seppur molto diversi l'uno dall'altro, hanno in comune una "napoletanità", una relazione ambivalente con la loro città, una "Sarajevo senza i caschi blu".

Interessantissima a questo punto, l'attività del bolognese Carlo Lucarelli, che da tempo conduce una lotta contro l'oblio dei crimini mafiosi e contro l'erronea convinzione che le mafie siano un problema delle regioni meridionali. In questo senso, l'autore, nel 1994, aveva ripreso il soggetto del romanzo di Leonardo Sciascia *Il giorno della civetta* ponendo l'accento sulla situazione negli anni Novanta. Il romanzo *noir* *Il giorno del lupo* vuole denunciare l'attuale situazione a Bologna attraverso le vicende del perennemente "sfigato" ispettore Coliandro. Una linea molto simile caratterizza Massimo Carlotto, che nei suoi romanzi *noir*, con il protagonista Alligatore, ritrae una Padova spaventosamente corrotta e una elite criminale, contro la quale l'unico rimedio consiste nel servirsi del potere dei media. Si prosegue fino a Pino Cacucci e i suoi "romanzi d'avventura". L'autore preferisce spostare la trama in America latina, o, soprattutto, in Messico: da un lato ostenta disprezzo nei confronti dell'Italia e del mondo occidentale, dall'altro ha uno sguardo critico sul modo di funzionamento globale della corruzione nel mondo.

Strettamente collegato con il tema della violenza in Italia è Cesare Battisti, presunto ex-terrorista e in Francia autore *noir* di successo, il quale negli anni Novanta, nel romanzo *L'ultimo sparo*, aveva per la prima volta affrontato il proprio passato, illustrando con distacco talvolta ironico e demistificatore la società sconvolta durante gli anni di piombo.

In *Io non ho paura* di Niccolò Ammaniti o in *Il buio divora la strada* e *La perfezione* di Raul Montanari, la mafia più che la protagonista del romanzo è uno sfondo adatto, il contesto in cui condurre analisi morali di più ampio respiro.

La forte presenza dell'elemento violento nella narrativa italiana degli anni Novanta del secolo XX non è un fatto gratuito, anzi si può considerare un meccanismo che ha avviato una discussione sul concetto della letteratura postmoderna. La complessità del mondo nell'era iperconsumista richiede nuove attitudini, un mescolamento di stili, generi e linguaggi, un "pasticcio" narrativo, dove la violenza e l'orrore vengono usati come mezzo estremo per "scuotere" il lettore dal clima onirico concentrato solo sul presente e mostrargli un mondo atroce, governato soprattutto dalle logiche di mercato.

La violenza nei testi analizzati non rispecchia quindi presunte tendenze nichilistiche o il gusto del perverso: nel contesto nazionale, può essere considerata come un'estrema reazione al cambiamento dello spazio culturale pubblico, profondamente influenzato dal pervasivo universo mediale di Silvio Berlusconi. La televisione (pubblica e privata), la componente più importante della cultura di massa in Italia, non riesce a reagire alle radicali transizioni sociali, e invece di uno sguardo critico, si fa portavoce di un conformismo redditizio.

Nell'ultimo decennio, il trend della violenza estrema nella narrativa italiana si sta attenuando. C'è comunque finora una forte presenza di argomenti violenti, collegati soprattutto ai testi che hanno per argomento la delinquenza organizzata e che spesso dal genere narrativo passano alla saggistica.

## 8. Resumé

Téma násilí v italské narativní próze 90. let 20. století je velmi časté a odráží nejen světový trend, ale má i svá národní specifika. Počátkem 90. let se politické a společenské poměry v Itálii výrazně změnily v důsledku pádu komunismu v zemích východního bloku, korupční aféry Tangentopoli, pádu první republiky a krvavých bojů státu s mafií, k tomu je třeba přičíst obecný vývoj v západním světě, kde vrcholí éra globalizace a boom informačních technologií a hyperkonzumní společnosti – to vše mění kontext vnímání násilí v porovnání s minulostí. Období 90. let z tohoto aspektu uzavírá rok 2001, kdy se obecný pohled na násilí změnil především vlivem teroristických útoků na USA.

V první řadě je potřeba násilí zařadit do obecného psychologického, sociologického a historického kontextu a načrtnout postavení tohoto fenoménu v postmoderní individualistické společnosti, která se vyznačuje slábnutím tradičních struktur. Následuje stručný přehled znázorňování násilí v umění a literatuře, s důrazem na vývoj masové kultury a médií, zvláště pak televize, která je v Itálii velmi výraznou a specifickou součástí každodenního života.

Obratem ve znázorňování násilí v italské literatuře 90. let bylo vydání antologie *Gioventù cannibale* v roce 1996, které na jedné straně rozpoutalo diskuze o literatuře v postmoderní éře, a na druhé straně vneslo do akademicky pojímané literární tvorby prvky „nizkých“ literárních žánrů. Zabývali jsme se i dalším vývojem nejvýraznějších autorů antologie, Alda Noveho a Niccola Ammanitiho, který se ve své následující knize soustředil na tvrdou konfrontaci současného světa s postavou nevinného dítěte. To posloužilo jako základ pro srovnání motivu dětských vražd v románech Stefana Massarona a Simony Vinci.

Nebývalý vzestup žánrově orientované narativní prózy v 90. letech a rovněž zástupci žánrové tvorby v kanibalské antologii poskytli důvod ke vzniku kapitoly o násilí v žánrové tvorbě, v níž se vedle tvorby sci-fi autora Valeria Evangelistiho zabýváme zpracováním tématu sériového vraha v žánru *noir*: u Aldy Teodorani (jako zástupkyně římské skupiny *Neonoir*), Andrey G. Pinkettse (milánská *Scuola dei duri*) a Carla Lucarelliho (bolognská skupina *Gruppo 13*).

V závěrečné kapitole jsme se pokusili o analýzu reflektování italského organizovaného zločinu v narativní próze posledního desetiletí 20. století. Pro ilustraci rozdílných pohledů jsme zvolili dva příklady tvorby autorů ze silně



„postiženého“ kampánského regionu Peppeho Lanzetty a Giuseppeho Ferrandina, a za autory pocházející ze severních regionů příklad angažované tvorby Carla Lucarelliho a Massima Carlotta. O literární zpracování bolestivé teroristické minulosti se poprvé pokusil Cesare Battisti. Na závěr jsme zařadili zpracování tématu organizovaného zločinu jako pozadí příběhu či obecných morálních reflexí.

## 9. Abstract

### Violence in the Italian Narrative Literature of the 1990s

In the Italian narrative of the 1990s violence appears frequently as echo of an international current, but also in form of a specific national trend. At the beginning of the decade the political and social situation in Italy had changed due to the fall of communism in Eastern Europe, the Tangentopoli corruption scandal, the fall of the First Republic and terrific conflicts between the Italian state and mafia. In addition we have to consider the culminating globalisation, technology and consumer process. All this strongly influenced the actual violence perception in the period of the 1990s, which ends in our point of view with the terror attacks on the USA in 2001.

First of all, it is necessary to put violence in a general framework of psychological, social and historical studies as well as to define it in the postmodern individualized society with a progressive extenuation of its traditional structures. In this point we delineated a summary of representing violence in arts and in literature with a special accent on evolution of modern popular culture and media, pointing out the medium of television, which constitutes a very important part of everyday life in Italy.

A turning-point of representing violence in Italian narrative was brought by the *Gioventù cannibale* anthology in 1996, which became a case to launch a public discussion about literature in the postmodern times, disseminating in the same time elements of pop culture in the traditional academic structures of Italian narrative. We also considered next steps of the most outstanding authors of the anthology – Aldo Nove and Niccolò Ammaniti. Ammaniti has been concerning himself on innocent child's facing-off today's society, which was the point to compare to the kid assassins in the novels of Stefano Massaron and Simona Vinci.

An unprecedented success of pop dominated narrative in the 1990s and many genre authors participating in the „cannibal“ anthology were the reasons for an individual chapter to dedicate to literary genres in Italy. Beside the science fiction novels of Valerio Evangelisti we focused on the development of the serial killer figure in *noir* fiction of Alda Teodorani (representing the group *Neonoir*), Andrea G. Pinketts (*Scuola dei duri*) and Carlo Lucarelli (*Gruppo 13*).

In conclusion we proposed an interpretation of the reflexion of italian organized crime in the narrative in the last ten years of the past century. To illustrate different ways of representing mafia we chose two writers from one of the very involved regions – Campania – Peppe Lanzetta and Giuseppe Ferrandino, and as an example of north italian authors we chose Carlo Lucarelli and Massimo Carlotto, who show a high commitment in denouncing mafia crimes. Cesare Battisti attempted to one of the first working ups of the italian terror past of the 1970s. In conclusion we also took in consideration the conception of mafia as just a background of a narrative story.

## Seznam použité a konzultované literatury

### PRIMÁRNÍ LITERATURA:

AFFINATI, Eraldo. *Bandiera bianca*. Milano : Arnoldo Mondadori 1995. 203 s.

ALTIERI, Alan D. *Ultima luce*. Milano : TEA 1995. 640 s.

AMMANITI, Niccolò. *Branchie*. Torino : Einaudi 1997. 185 s.

AMMANITI, Niccolò. *Fango*. Milano : Arnoldo Mondadori 1996. 317 s.

AMMANITI, Niccolò. *Io non ho paura*. Torino : Einaudi 2001. 219 s.

AMMANITI, Niccolò. *Ti prendo e ti porto via*. Milano : Arnoldo Mondadori 1999. 452 s.

BALDINI, Eraldo. *Gotico rurale*. Frassinelli 2000. 171 s.

BALLESTRINI, Nanni, BARILLI, Renato, BURANI, Ivano, CALICETI, Giuseppe (ed.). *Narrative Invaders. Narratori di „Ricerca“ 1993 – 1999*. Torino : Testo & Immagine 2000. 225 s.

BATTISTI, Cesare. *L'ultimo sparo. Un „delinquente comune“ nella guerriglia italiana*. Roma : DeriveApprodi 1998. 158 s.

BLISSETT, Luther. *Q. Nuova edizione*. Torino : Einaudi 2000. 677 s.

BRIZZI, Enrico. *Bastogne*. Milano : Baldini&Castoldi 1996. 217 s.

BROLI, Daniele. *Animanera*. Milano : Baldini&Castoldi 1994. 326 s.

BROLI, Daniele (ed.). *Gioventù cannibale. La prima antologia italiana dell'orrore estremo*. Torino : Einaudi 1996. 206 s.

CACUCCI, Pino. *Demasiado corazón*. Milano : Feltrinelli 1999. 228 s.

CACUCCI, Pino. *Puerto Escondido*. Milano : Arnoldo Mondadori 1993. 351 s.

CAMARCA, Claudio. *I santi innocenti*. Milano : Baldini&Castoldi 1998. 204 s.

CAMARCA, Claudio. *Ordine pubblico*. Milano : Baldini&Castoldi 1996. 145 s.

CARLOTTO, Massimo. *Arrivederci amore, ciao*. Roma : Edizioni e/o 2000. 175 s.

CARLOTTO, Massimo. *Il fuggiasco*. Roma : Edizioni e/o 1996. 187 s.

CARLOTTO, Massimo. *La verità dell'Aligatore*. Roma : Edizioni e/o 1995. 257 s.

CARLOTTO, Massimo. *Nessuna cortesia all'uscita*. Roma : Edizioni e/o 1999. 229 s.

COVACHIC, Mauro. *Anomalie*. Milano : Arnoldo Mondadori 1998. 197 s.

CULICCHIA, Giuseppe. *Tutti giù per terra*. Milano : Garzanti 1994. 133 s.

CURTONI, Vittorio. *Retrofuturo. Storie di fantascienza italiana*. Milano : ShaKe 1999. 237 s.

EVANGELISTI, Valerio. *Black Flag*. Torino : Einaudi 2002. 217 s.

EVANGELISTI, Valerio. *Metallo urlante*. Torino : Einaudi 1998. 239 s.

EVANGELISTI, Valerio. *Nicolas Eymerich, inquisitore*. Milano : Arnoldo Mondadori 1994. 274 s.

FERRANDINO, Giuseppe. *Il rispetto (ovvero Pino Pentecoste contro i guappi)*. Milano : Adelphi 1999. 120 s.

FERRANDINO, Giuseppe. *Pericle il Nero*. Milano : Adelphi 1998. 144 s.

FORESTE SOMMERSE (ed.). *Giorni violenti : Racconti e visioni neo-noir*. Roma : Datanews 1995. 123 s.

GALIAZZO, Matteo. *Una particolare forma di anestesia chiamata morte*. Torino : Einaudi 1997. 133 s.

GIOVANNINI, Fabio, TENTORI, Antonio (ed.). *Cuore di pulp. Antologia di racconti italiani*. Roma : Stampa alternativa 1997. 157 s.

GRIMALDI, Laura. *Il sospetto*. Milano : il Saggiatore 2004. 227 s.

LANZETTA, Peppe. *Incendiami la vita*. Milano : Feltrinelli 2007. 154 s.

LUCARELLI, Carlo. *Almost Blue*. Torino : Einaudi 1997. 194 s.

LUCARELLI, Carlo. *Autosole*. Milano : Rizzoli 1998. 117 s.

LUCARELLI, Carlo. *Falange armata*. Torino : Einaudi 2002. 141 s.

LUCARELLI, Carlo. *Il giorno del lupo*. Torino : Einaudi 1998. 165 s.

LUCARELLI, Carlo. *Lupo mannaro*. Torino : Einaudi 2001. 86 s.

MASSARON, Stefano. *Ruggine*. Torino : Einaudi 2005. 238 s.

MONTANARI, Raul. *Il buio divora la strada*. Milano : Baldini&Castoldi 2002. 214 s.

- MONTANARI, Raul. *La perfezione*. Milano : Feltrinelli 1994. 119 s.
- MORESCO, Antonio. *Clandestinità*. Torino : Bollati Boringhieri 1993. 163 s.
- MOZZI, Giulio. *Il male naturale*. Milano : Arnoldo Mondadori 1998. 222 s.
- MOZZI, Giulio. *La felicità terrena*. Torino : Einaudi, 1996. 175 s.
- NOVE, Aldo. *Amore mio infinito*. Torino : Einaudi 2000. 175 s.
- NOVE, Aldo. *Puerto Plata Market*. Torino : Einaudi 1997. 208 s.
- NOVE, Aldo. *Superwoobinda*. Torino : Einaudi, 1998. 203 s.
- NOVE, Aldo. *Woobinda*. Roma : Castelvechi 1996. 136 s.
- PINKETTS, Andrea G. *Il senso della frase*. Milano : Feltrinelli 1995. 245 s.
- PINKETTS, Andrea G. *Il vizio dell'agnello*. Milano : Feltrinelli 1994. 235 s.
- PINKETTS, Andrea G. *Io, non io, neanche lui*. Milano : Feltrinelli 1996. 103 s.
- PINKETTS, Andrea G. *Lazzaro, vieni fuori*. Milano : Feltrinelli 1992. 170 s.
- SANTACROCE, Isabella. *Destroy*. Milano : Feltrinelli 1996. 110 s.
- SANTACROCE, Isabella. *Fluo*. Milano : Feltrinelli 1999. 114 s.
- SANTACROCE, Isabella. *Luminal*. Milano : Feltrinelli 1998. 100 s.
- SCANNER, Ivo. *Le mani del Che*. Roma : Datanews 1996. 122 s.
- SCANNER, Ivo. *Orrorismo*. Roma : Datanews 1996. 62 s.

SCARPA, Tiziano. *Amore*. Torino : Einaudi 1998. 124 s.

SCARPA, Tiziano. *Occhi sulla graticola*. Torino : Einaudi 1996. 113 s.

SCERBANENCO, Giorgio. *Venere privata*. Milano : Garzanti 1999. 252 s.

SCIASCIA, Leonardo. *Il giorno della civetta*. Milano : Adelphi 1993. 137 s.

STANCANELLI, Elena. *Benzina*. Torino : Einaudi 1996. 156 s.

TEODORANI, Alda. *Il segno di Caino*. Roma : Danews 1996. 111 s.

TEODORANI, Alda. *Labbra di sangue*. Roma : Danews 1997. 159 s.

VINCI, Simona. *Dei bambini non si sa niente*. Torino : Einaudi 1997. 167 s.

VINCI, Simona. *In tutti i sensi come l'amore*. Torino : Einaudi 1999. 196 s.

## SEKUNDÁRNÍ LITERATURA:

ABRUZZESE, Alberto. *L'intelligenza del mondo. Fondamenti di storia e teoria dell'immaginario*. Roma : Meltemi 2001. 284 s.

ABRUZZESE, Alberto. *La grande scimmia. Mostri vampiri automi mutanti. L'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all'informazione*. Roma : Luca Sossella 2007. 206 s.

AMATO, Fabio (ed.). *Atlante dell'immigrazione in Italia*. Roma : Carocci 2008. 139 s.

ANDREOLI, Vittorino. *La violenza. Dentro di noi attorno a noi*. Milano : Rizzoli 2003. 323 s.



ARENDT, Hannah. *Sulla violenza*. Z angličtiny (*On Violence*, 1970) přel. Savino D'Amico. Parma : Ugo Guanda 1996. 111 s.

BARILLI, Renato. *È arrivata la terza ondata. Dalla neo alla neo-neoavanguardia*. Torino : Testo & Immagine 2000. 165 s.

BAUDRILLARD, Jean. *Lo scambio simbolico e la morte*. Z francouzštiny (*L'échange symbolique et la mort*, 1976) přel. Girolamo Mancuso. Milano : Feltrinelli 1979. 255 s.

BAUMAN, Zygmunt. *La società individualizzata. Come cambia la nostra esperienza*. Z angličtiny (*The Individualized Society*, 2001) přel. Giovanni Arganese. Bologna : il Mulino 2002. 318 s.

BESEGGI, Emy, FAETI, Antonio (ed.). *La scala a chiocciola. Paura, horror, finzioni. Dal romanzo gotico a Dylan Dog*. Firenze : La nuova Italia 1993. 230 s.

BIANCONI, Giovanni. *Ragazzi di malavita. Il più documentato libro sulla banda della Magliana*. Milano : Baldini&Castoldi 1995-1997. 260 s.

BRANCATO, Sergio. *Sociologie dell'immaginario. Forme del fantastico e industria culturale*. Roma : Carocci 2000. 173 s.

CAVARERO, Adriana. *Orrorismo ovvero della violenza sull'inerme*. Milano : Feltrinelli 2007. 170 s.

CESERANI, Remo. *Il fantastico*. Bologna : il Mulino 1996. 168 s.

CICONTE, Enzo. *Storia criminale. La resistibile ascesa di mafia, 'ndrangheta e camorra dall'Ottocento ai giorni nostri*. Soveria Mannelli : Rubbettino 2008. 432 s.

ELIAS, Norbert. DUNNING, Eric. *Sport und Spannung im Prozeß der Zivilisation*. Z angličtiny (*Quest for Exitement. Sport and Leisure in the Civilizing*

*Process*, 1986) přel. Detlef Bremecke, Wilhelm Hopf, Reinhardt Peter Nippert. Suhrkamp 2003. 528 s.

EVANGELISTI, Valerio. *alla periferia di alphaville*. Napoli : l'ancora del mediterraneo 2001. 211 s.

FERRONI, Giulio. *Letteratura italiana contemporanea 1945-2007*. Milano : Mondadori Università 2007. 359 s.

FLORES, Marcello. *Tutta la violenza di un secolo*. Milano : Feltrinelli 2005. 206 s.

FREZZA, Gino. *Fumetti, anime del visibile*. Roma : Meltemi 1999. 215 s.

FROMM, Erich. *Anatomie der menschlichen Destruktivität*. Z angličtiny (*The Anatomy of Human Destructiveness*, 1973) přel. Liselotte a Ernst Mickel. Hamburg : Rowohlt 1997. 569 s.

GALIMBERTI, Umberto. *I miti del nostro tempo*. Milano : Feltrinelli 2009. 406 s.

GILI, Guido. *La violenza televisiva. Logiche, forme, effetti*. Roma : Carocci 2006. 196 s.

GINSBORG, Paul. *L'Italia del tempo presente. Famiglia, società civile, Stato. 1980 – 1996*. Z angličtiny přel. Bernardo Draghi. Torino : Einaudi 1998. 627 s.

GIOVANNETTI, Paolo. *La letteratura italiana moderna e contemporanea. Guida allo studio*. Roma : Carocci 2001. 261 s.

GIOVANNETTI, Paolo. *Retorica dei media. Elettrico, elettronico, digitale nella letteratura italiana*. Milano : Unicopli 2004. 215 s.

GIOVANNINI, Fabio. *Mostri. Protagonisti dell'immaginario del Novecento da Frankenstein a Godzilla, da Dracula ai cyborg*. Roma : Castelvechi 1999. 254 s.

GIOVANNINI, Fabio. *Storia del noir. Dai fantasmi di Edgar Allan Poe al grande cinema di oggi*. Roma : Castelvechi 2000. 221 s.

GRIMALDI, Laura. *Scrivere il giallo e il nero. Un „quasi manuale“. Dal detective che indaga al poliziesco d'azione*. Roma : Dino Audino 2009. 79 s.

HORKHEIMER, Max. ADORNO, Theodor W. *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt : Fischer Taschenbuch 1988. 275 s.

LA PORTA, Filippo. *La nuova narrativa italiana*. Torino : Bollati Boringhieri 1999. 299 s.

LIPOVETSKY, Gilles. *Éra prázdnoty. Úvahy o současném individualismu*. Z francouzštiny (*L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, 1983) přel. Helena Beguivinová. Praha : Prostor 2008. 357 s.

LUCARELLI, Carlo. *Mistero in blu*. Torino : Einaudi 1999. 144 s.

LUCARELLI, Carlo. *Storie di bande criminali, di mafie e di persone oneste*. Torino : Einaudi 2008. 395 s.

LUCONI, Lucia. *Venticinque minuti una notte. Autopsia di una violenza*. Roma : Serarcangeli 2008. 90 s.

METELING, Arno. *Monster. Zur Körperlichkeit und Medialität im modernen Horrorfilm*. Bielefeld : transcript 2006. 365 s.

McLUHAN, Marshall. *Gli strumenti del comunicare. Z angličtiny (Understanding Media. The Extensions of Man, 1964)* přel. Ettore Capriolo. Milano : il Saggiatore 2008. 332 s.

MITCHELL D. M. (ed.). *Saggezza stellare. Nel segno di Lovecraft. Racconti soprannaturali per il Nuovo Millennio*. Z angličtiny (*The Starry Wisdom. A Tribute*

to H. P. Lovecraft. Creation Books 1994) přeložil kolektiv autorů. Torino : Einaudi 1996. 188 s.

MONDELLO, Elisabetta. *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*. Milano : il Saggiatore 2007. 159 s.

MONDELLO, Elisabetta (ed.). *La narrativa italiana degli anni Novanta*. Roma : Meltemi 2004. 209 s.

MONDELLO, Elisabetta (ed.). *Roma Noir 2008. „Hannibal the Cannibal c'est moi? “. Realismo e finzione nel romanzo noir italiano*, Roma : Robin 2008. 162 s.

MONDELLO, Elisabetta (ed.). *Roma Noir 2005. Tendenze di un nuovo genere metropolitano*. Roma : Robin 2005. 159 s.

ORTOLEVA, Peppino. *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*. Milano : il Saggiatore 2009. 334 s.

PAZIENZA, Andrea. *Paz. Scritti, disegni, fumetti*. Torino : Einaudi 1997. 203 s.

SALES, Isaia. *Le strade della violenza. Malviventi e bande di camorra a Napoli*. Napoli : l'ancora del mediterraneo 2006. 308 s.

SAVIANO, Roberto. *Gomorra. Viaggio nell'impero economico e nel sogno di dominio della camorra*. Milano : Arnoldo Mondadori 2006. 331 s.

STRASSOLDI, Raimondo. „Sade trionfante o il corpo nell'arte contemporanea“. In: FORTUNATI, Leopoldina, KATZ James, RICCINI Raimonda (ed.). *Corpo futuro. Il corpo umano tra tecnologie, comunicazione e moda*. Milano : FrancoAngeli 1997. 299 s.

VITALE, Nando. *Telefascismo. Cybermedia e informazione totale nell'era Berlusconi*. Roma : Datanews 1995. 77 s.

## INTERNETOVÉ ZDROJE:

CENNI, Rita: „Storie di perdenti ma non vinti. Intervista a Pino Cacucci“.

In: *libertaria. il piacere dell'utopia*  
[http://www.libertaria.it/articoli\\_online/perdenti\\_cacucci.htm](http://www.libertaria.it/articoli_online/perdenti_cacucci.htm)

CESARI, Severino: „Dopo i cannibali“. Publikováno 4. 7. 2003.

In: *Carmilla, letteratura, immaginario e cultura di opposizione.*  
<http://www.carmillaonline.com/archives/2003/06/000283.html>

FOGAR, Andrea: „Pino Cacucci. Letteratura e vita“.

In: *FUCINE MUTE WEBMAGAZINE*  
<http://www.fucine.com/network/fucinemute/core/redirect.php?url=&pag=1&articleid=611>

FORLANI, Francesco: „Terra! Zu' vs Peppe Lanzetta. Dialogo tra Monica Zunica e Peppe Lanzetta.“ Publikováno 28. 10. 2006.

In: *Nazione indiana*  
<http://www.nazioneindiana.com/2006/10/28/terra-zu-vs-peppe-lanzetta/>

GRAZIANI, Graziano: „Giovani per forza. Intervista a Aldo Nove“. Publikováno 29. 4. 2006

In: *graziano graziani blog*  
<http://grazianograziani.wordpress.com/2006/04/29/giovani-per-forza-intervista-a-aldo-nove/>

GUERRIERO, Jacopo: „Intervista a Raul Montanari“. Publikováno v říjnu 2006 v měsíčníku Jesus.

In: domovská stránka Raula Montanariho  
<http://www.raulmontanari.it/int.html#sesto>

LIPPERINI, Loredana: „Ammaniti schiavo dei videogiochi. 'Non scrivevo più libri'. Publikováno 23. 11. 2005.

In: *La Repubblica, Spettacoli & Cultura*  
[http://www.repubblica.it/2005/k/sezioni/spettacoli\\_e\\_cultura/ammaniti/ammaniti/ammaniti.html](http://www.repubblica.it/2005/k/sezioni/spettacoli_e_cultura/ammaniti/ammaniti/ammaniti.html)

PEDRETTI Silvia, PEGORETTI Anna: „Intervista a Andrea Pinketts“.

In: *Bollettino '900*, 2002, numero 1-2.  
<http://www.boll900.it/2002-i/Pinketts.html>

VILLAMÉA, Luiza: „Intervista a Cesare Battisti“. Z portugalštiny přeložil  
dementio memoriae. Publikováno v lednu 2009.

In: *La pattumiera della storia*  
<http://lapattumieradellastoria.blogspot.com/2009/01/lintervista-cesare-battisti.html>

„Definition and typology of violence“.

In: domovská stránka *Světové zdravotnické organizace WHO*  
<http://www.who.int/violenceprevention/approach/definition/en/index.html>

„Film Noir: An Introduction.“

In: *images. a journal of film and popular culture*  
<http://www.imagesjournal.com/issue02/infocus/filmnoir.htm>

„Marburg virus“

In: *Wikipedia, the free encyclopedia*  
[http://en.wikipedia.org/wiki/Marburg\\_virus](http://en.wikipedia.org/wiki/Marburg_virus)

„Slasher film“

In: *Wikipedia, the free encyclopedia*  
<http://en.wikipedia.org/wiki/Slasher-Film>

Heslo „Waterboarding“

In: *Wikipedia, the free encyclopedia*  
<http://en.wikipedia.org/wiki/Waterboarding>

„What is horror fiction?“

In: domovská stránka *Horror Writers Association*

<http://www.horror.org/horror-is.htm>

## Obsah

<b>1. Úvod</b>	3
<b>2. Definice násilí</b>	5
2.1. Vnímání násilí	7
2.2. Kontrola násilí	12
2.2.1. Zločinec	18
2.2.2. Monstrum	19
2.3. Ritualizace násilí	21
2.4. Znázornění násilí	27
2.4.1. Ústní vyprávění	29
2.4.2. Psané vyprávění	31
2.4.3. Horor a splatter	33
2.5. Fotografie a film	35
2.6. Média	38
<b>3. Gioventù cannibale – mezník v italské narativní próze</b>	41
3.1. Zvěrstva všedního dne	46
3.2. Žánrové variace	54
3.3. Televize a reklama jako určující linie nového věku	63
3.4. Ammanitiho cesta k „dospělosti“	80
3.5. Fenomén dětských vrahů	92
<b>4. Násilí v žánrové tvorbě</b>	115
4.1. Nelítostný prorok Valerio Evangelisti	117
4.2. Noir a jeho italská verze	131
4.3. Sériový vrah „z Kainova pohledu“	139
4.4. Sériový vrah jako oběť svého prostředí	149
4.5. „Serial killer“ po italsku	158
<b>5. Mafie a teroristé</b>	167
5.1. Láska a nenávist k jedinečnému městu	180
5.2. Mafie z pohledu „seveřana“	192



5.3. Pohled mimo Itálii	199
5.4. „Olověná léta“	202
5.5. Mafie jako narativní scéna	206
6. Závěr	215
7. Riassunto	223
8. Résumé	228
9. Abstract	230
Seznam použité a konzultované literatury	232